liche Bibliothek
gensburg

3529 | Regensb.

Artes 197

C

Zur
königlichen Kreisbibliothek
in
Regensburg

Art. (8°) 197.

Ueber den Geist der Tonkunst

Mit Rücksicht auf Kants Kritik der ästhetischen Urtheilskraft

Ein ästhetischer Versuch

von

Christian Friedrich Michaelis

Privatlehrer der Philosophie in Leipzig

Leipzig,

in der Schäferischen Buchhandlung

1795

Staatliche Bibliothek Regensburg

Staatliche Bibliothek
Regensburg

Aesthetische Betrachtungen über die Musik

Einleitung

Ueber die Zweckmäßigkeit und Nothwendigkeit einer Anwendung der Kritik des Geschmaks auf die Tonkunst

Auf welchen hohen Grad der Ausbildung die Musik als Kunst immer gestiegen seyn mag, so steht sie doch als Wissenschaft noch auf einer niedrigeren Stufe. Je weiter sich die Kunst ausbreitet, und je mehr sie ihre Produkte vervielfältigt, um so verlegener wird die Kritik des Geschmaks, ihre rechtmäßigen Gränzen zu bestimmen, und ihren unterscheidenden Wirkungskreis anzugeben; aber um so nöthiger wird auch eine strenge und gründliche Prüfung des eigentlichen ästhetischen Gehalts ihrer Werke, um so unentbehrlicher folglich eine genaue Untersuchung der wahren Natur der Musik, ihres Ursprungs,

ihrer Bestimmung und ihres Verhältnisses zu andern Künsten. Kurz, wenn ein ächter Geschmack in Bearbeitung und Beurtheilung musikalischer Werke immer herrschender werden, und von der Musik aus seinen wohlthätigen Einfluß auch auf andre Künste verbreiten soll, so darf die Wissenschaft der Musik und insbesondre die ästhetische Tonlehre nicht vernachlässigt werden.

Es ist zwar schon an sich selbst interessant, über die Gründe eines so allgemein verbreiteten Wohlgefallens, als das Wohlgefallen an musikalischen Schönheiten ist, nachzudenken, und einer Erklärung desselben aus subjektiven und objektiven Beschaffenheiten nachzuforschen: aber die Resultate solcher sorgfältig angestellten Untersuchungen sind auch für die Vervollkommnung der Kunst selbst und für die Beurtheilung ihrer Werke nichts weniger als gleichgültig. Wiewohl die Kunsttheorie weder Genie erzeugen, noch Geschmack lehren wird (weil sie Beides voraussetzen muß), so werden doch ihre, von Mustern der Vortrefflichkeit abgenommene, Regeln und Grundsätze das erstere von verführerischen und geschmackwidrigen Abwegen zurükhalten, auch vielleicht manche bisher noch in ihm schlummernde Kräfte wekken,

wekken, den leztern aber zu seiner ursprünglichen Reinheit und Lauterkeit zurükführen und noch gründlicher befestigen.

Bei einer Menge von schäzbaren Regeln über das blos Mathematische und Mechanische der Tonkunst (gleichsam über den musikalischen Gliederbau) hat es bisher noch größtentheils an der gründlichen Anweisung zu einem richtigen Gesichtspunkte gefehlt, aus welchem man die Zwekmäßigkeit jener mechanischen Kunstregeln übersehen, und die wahre Bestimmung der Tonkunst selbst, nach ihren verschiedenen Gattungen, hätte beurtheilen können. Glücklicherweise haben sich die tiefsinnigen Untersuchungen der kritischen Philosophie auch auf das Gebiet des Geschmacks und namentlich selbst auf die Tonkunst erstreckt. Wir verdanken der Kritik der ästhetischen Urtheilskraft von Kant auch die scharfsinnigsten Untersuchungen und feinsten Bemerkungen über das Wesen der Tonkunst, über ihr Verhältniß zu andern Künsten, und über die Stelle, welche sie unter diesen nach ihrem ästhetischen oder intellektuellen Werthe verdient. Meine Absicht ist, mit der Darstellung der Kantischen Grundsäze meine eignen

Gedanken über Musik zu verbinden. Mir scheinen die erstern eine noch weitere Verbreitung zu verdienen und in keiner philosophischen Betrachtung der Tonkunst übergangen werden zu dürfen. Meine eignen Beiträge füge ich theils der Erläuterung, theils der Vollständigkeit wegen hinzu, theils auch um die Urtheile sachkundiger und wahrheitliebender Kunstrichter darüber zu vernehmen. Ueberhaupt hoffte ich, für das Interesse denkender Kunstverehrer wenigstens in so fern geschrieben zu haben, als ich in ihnen durch meinen (an sich vielleicht sehr mangelhaften) Versuch neue und lehrreichere Gedanken über ihre Kunst wecken würde.

I

Ueber den Unterschied zwischen der mechanischen, angenehmen und schönen Kunst, in Beziehung auf das Wesen der Musik

Eine ästhetische Untersuchung über das Wesen der Musik hat die Frage zu beantworten, in wiefern sich diese Kunst von den blos angenehmen Künsten unterscheide, und mit welchem Rechte sie, wenigstens von Einer Seite, zu den schönen

gerechnet werden dürfe. Zu unsrer Absicht muß daher eine Erklärung des Unterschiedes zwischen der mechanischen, der angenehmen und der schönen Kunst *) vorausgeschikt werden. Dann werden wir leicht entdecken, ob und in wiefern der Musik einer oder mehrere dieser Charaktere zukommen, und mit welchem Rechte sie zu den schönen Künsten gezählt werde.

Die Kunst heist mechanisch, wenn ihr Wesen nicht in einem freien Spiele des Geistes, das durch ein Gefühl von Regelmäßigkeit geleitet wird, sondern in einem durch das Erkenntniß eines möglichen Gegenstandes bestimmten, und an gewisse, durch Begriffe vorgestellte, Regeln der physischen Zwekmäßigkeit gebundenen, theoretisch festgesezten Verfahren besteht. Unter der ästhetischen Kunst im weitern Sinn kann man die angenehme und die schöne begreifen. Die mechanische hat ihren Namen von ihrer Wirkungsart, welche durch die Gesetze des Naturmechanismus wesentlich bestimmt ist, und auf der Erkenntniß ihrer Forderungen beruht. Die ästhe-

*) Man vergl. Kant's Krit. der Urtheilskraft, besonders §. 44: Von der schönen Kunst.

tische Kunst wird von ihrer unmittelbaren Beziehung auf ein Gefühl der Lust so genannt. Während der mechanische Künstler, als solcher, blos die Hervorbringung eines sinnlichen Objekts nach erkannten physischen Regeln zur Absicht hat, beabsichtigt der ästhetische Künstler unmittelbar ein Gefühl der Lust, er mag dazu nun mehr oder weniger eines gewissen Mechanismus bedürfen. Das Angenehme der Kunst (im Gegensatz mit dem Schönen) besteht in ihrer Beziehung auf sinnliche Lust im engern Sinn. In den angenehmen Künsten, als solchen, wird das Gefühl der Lust nicht durch die angeschaute Form (Darstellungsart, Komposition, Gestalt, Bildung) des Gegenstandes, sondern durch seinen Stoff, durch seine empfundenen Reize erregt. Ihr Zwek und ihre Gränze ist angenehme Empfindung durch eine belebende Affektion der Empfänglichkeit des Gemüths. Hierher gehört der Witz und die Kunst zu scherzen, hierher gehören die Spiele und vielen Künste des Zeitvertreibes und der muntern und fröhlichen Unterhaltung, wo Jeder Etwas zu seinem Vergnügen findet, ohne dem Andern eben nothwendige Einstimmung (wie bei dem Schönen) anzusinnen, und wobei es auf bloße Sinnenempfindung, aber gar

nicht auf die Reflexion des Beurtheilungsvermögens ankommt. Aesthetisch im engern Sinn heißen die Künste als schöne Künste, welche ein uninteressirtes Wohlgefallen an der Darstellung vermittelst der Anschauung bewirken. Durch die schöne Kunst wird ein Gefühl der Lust erregt, das aus dem uneigennützigen Wohlgefallen an der angeschauten Form des Gegenstandes fließt, in deren Auffassung die Einbildungskraft durch sich selbst, folglich frei, mit der Gesetzmäßigkeit des Verstandes übereinstimmt. Schön ist überhaupt Alles, was in der bloßen Reflexion über die Form des Gegenstandes, was weder in der Sinnenempfindung, noch durch einen Begriff, sondern in der bloßen Beurtheilung gefällt, und zugleich als Objekt eines allgemeinen Wohlgefallens betrachtet wird. Das Gefühl der Lust, welches die schöne Kunst beabsichtigt, ist aber nichts blos Subjektives, kein bloßes Sinnengefühl, sondern zugleich etwas Objektives, wiefern es aus der Anschauung der Form, nicht aus dem bloßen Eindrucke des Stoffs des Gegenstandes entspringen soll. Die schöne Kunst hat zwar die Hervorbringung eines bestimmten Gegenstandes, zu welcher sie sich mechanischer Mittel bedienen muß, zur Absicht, aber

[illegible] ästhetischer Ideen be-
[illegible] und das Charakteristi-
[illegible] unnennbare Ge-
[illegible] der Einbildungskraft
[illegible] in eine über-
[illegible] Ein einziger
[illegible], ein einzi-
[illegible] Gemälde oder in der Bild-
[illegible] Ton in der Musik, kann eine
[illegible] Vorstellungen
[illegible] Stimmung hervor-
[illegible] solcher Bilder
[illegible] die eine unnennbare
[illegible] aus der treffenden
[illegible] Ideen erkennt man das
[illegible] steht in ästhetischer
[illegible] der Kunst und des Ge-
[illegible] der Verstandesbe-
[illegible] um von selbst
[illegible] belebenden Stoff
[illegible] ange-
[illegible] ist.

[illegible] verschiedene Mit-
[illegible] Ideen eine Haupt-

eintheilung der schönen Künste *). Diese Mittheilung ist auf dreierlei Art möglich: 1) durch Worte (Artikulation), 2) durch Gebehrden (Gestikulation), 3) durch Töne (Modulation). Diese dritte Mittheilungsart enthält die Sprache durch Töne, als Ausdruck von Empfindungen. Aus jener dreifachen Unterscheidung ergiebt sich die dreifache Haupteintheilung der schönen Künste in die redende, in die bildende, und in die Kunst des schönen Spiels mit äußeren Empfindungen. Wir verlassen die ersten beiden Klassen, und verweilen unserer Hauptabsicht zu Folge blos bei der lezten.

Unter Empfindungen werden Veränderungen verstanden, die durch äußere Sinneneindrükke, mittelst des Gehörs oder Gesichts, in uns erzeugt werden. Daher theilt sich diese Klasse in a) Tonkunst und b) Farbenkunst. Die Empfindungen, welche diese Künste erregen, sind zu keinem Erkenntniß bestimmt, und lassen sich unter keine Begriffe bringen; das Gemüth wird also nur spielend mit ihnen beschäftigt, der Zwek

*) Krit. d. ästhet. Urtheilskr. §. 51: Von der Eintheilung der schönen Künste.

nicht zur lezten Absicht: der eigentliche Zweck der schönen Kunst kann nur eine Darstellung seyn, die weder um eines Begriffs, noch um eines Eindruks willen, sondern blos durch sich selbst gefalle.

II

Ueber das Wesen der Musik

Trägt nun die Musik den Charakter der schönen Kunst an sich, oder ist sie desselben wenigstens fähig? Um diese Frage zu beantworten, müssen wir uns erst über das Wesen der Musik selbst erklären. Aesthetische Ideen machen den Geist der Musik aus. Man kann nämlich jedes Werk der schönen Kunst als Ausdruck ästhetischer Ideen ansehen. Aesthetische Ideen *) sind Vorstellungen der Einbildungskraft (innere Anschauungen), die eine solche Gedankenfülle wecken, welche sich auf keinen bestimmten Begriff bringen und zu keiner Erkenntniß zusammenfassen läßt,

*) S. Krit. d. Urtheilskr. §. 49: Von dem Vermögen des Gemüts, die das Genie ausmachen.

und also blos zur Belebung des Gemüths dient. Die Einbildungskraft schafft sich gleichsam eine neue Welt durch analogische Zusammensetzung, Vergrößerung oder Verringerung und manchfaltige Abänderung der Gegenstände der wirklichen Natur. Hierbei ist die Vernunft geschäftig, indem sie uns mit dem Gefühle unsrer Freiheit und Unabhängigkeit von der gewöhnlichen Verknüpfung empirischer Vorstellungen erfüllt und zu neuen Ideenverbindungen emporhebt. Diese Vorstellungen der Einbildungskraft heißen darum Ideen, weil sie über die gewöhnliche Erfahrung hinausstreben, und Gegenstände zum Inhalt haben, die nicht unmittelbar in derselben Beschaffenheit und Verbindung in der Wirklichkeit anzutreffen sind. Durch die ästhetischen Ideen wird das Individuelle idealisiret, und das Idealische, Allgemeine, Abstrakte individualisiret. Das Vermögen zur Darstellung ästhetischer Ideen oder das Genie macht nun in Verbindung mit dem Geschmack den wesentlichen Charakter des schönen Künstlers aus. Ein Gedicht ist oft nichts anders, als die freie Entwicklung einer ästhetischen Idee, gleichsam das sanfte allmähliche Entfalten einer Blume der Fantasie, die mit zahllosen Schönheiten prangt, welche sich nicht beschreiben, sondern nur fühlen lassen.

Ein Tonstück ist vom Geist ästhetischer Ideen belebt, wenn die Energie und das Charakteristische in Harmonie und Melodie unnennbare Gefühle und Vorstellungen der Einbildungskraft in uns wecken und uns gleichsam in eine überirdische Sphäre emporschwingen. Ein einziger Ausdruck in der Sprache des Dichters, ein einziger Gesichtszug in dem Gemälde oder in der Bildsäule, ein einziger Ton in der Musik, kann eine zahllose Menge der interessantesten Vorstellungen wecken und die rührendeste Stimmung hervorbringen. Aus der glüklichen Wahl solcher Bilder und Ausdrükke und Töne, die eine unnennbare Gedankenfülle veranlassen, kurz aus der treffenden Darstellung ästhetischer Ideen erkennt man das Genie. Die Einbildungskraft steht in ästhetischer Rüksicht und im Gebiete der Kunst und des Geschmaks unter keinem Zwange der Verstandesbegriffe, sondern sie muß frei seyn, um von selbst dem Verstande einen fruchtbaren belebenden Stoff darzubieten, welcher seiner Gesezmäßigkeit angemessen ist.

Kant gründet auf die verschiedene Mittheilungsart der ästhetischen Ideen eine Haupt-

eintheilung der schönen Künste *). Diese Mittheilung ist auf dreierlei Art möglich: 1) durch Worte (Artikulation), 2) durch Gebehrden (Gestikulation), 3) durch Töne (Modulation). Diese dritte Mittheilungsart enthält die Sprache durch Töne, als Ausdruck von Empfindungen. Aus jener dreifachen Unterscheidung ergiebt sich die dreifache Haupteintheilung der schönen Künste in die redende, in die bildende, und in die Kunst des schönen Spiels mit äußeren Empfindungen. Wir verlassen die ersten beiden Klassen, und verweilen unserer Hauptabsicht zu Folge blos bei der lezten.

Unter Empfindungen werden Veränderungen verstanden, die durch äußere Sinneneindrükke, mittelst des Gehörs oder Gesichts, in uns erzeugt werden. Daher theilt sich diese Klasse in a) Tonkunst und b) Farbenkunst. Die Empfindungen, welche diese Künste erregen, sind zu keinem Erkenntniß bestimmt, und lassen sich unter keine Begriffe bringen; das Gemüth wird also nur spielend mit ihnen beschäftigt, der Zwek

*) Krit. d. ästhet. Urtheilskr. §. 51: Von der Eintheilung der schönen Künste.

dieser Künste ist kein Geschäft der Empfindung, sondern Spiel und bloße Unterhaltung. Das Schöne in der Musik und der Farbenkunst beruht auf der Komposition, auf der Zusammensezzung der Töne und Farben. Man legt auch den Farben Ton und Harmonie bei. Ton heißt überhaupt ihr Charakter in Absicht auf die Spannung oder Stimmung des empfindenden Sinnes. Harmonie der Farben findet man in den glüklichen Abstufungen und Zusammenstellungen derselben, worin alles Harte und widrig Abstechende vermieden ist. Die Farbenkunst ist noch zu keiner eignen schönen Kunst ausgebildet, sondern dient nur als Hülfskunst zur Malerei und theatralischen Darstellung. Ungleich wichtiger und interessanter ist die Tonkunst, zu deren besondrer Betrachtung wir uns immer mehr nähern.

Gehör und Gesicht müssen in Absicht auf Musik und Farbenkunst nicht auf die bloße Empfänglichkeit für äußere Sinneneindrücke eingeschränkt, sondern zugleich mit einer Reflexion über die Form in dem Spiele der Empfindungen verbunden seyn. Es giebt Menschen, die blos hören und sehen, ohne der inneren feineren Reflexion über die Form des Gehörten und Gesehenen fähig zu

seyn; die blos das Einzelne vernehmen, ohne das Ganze in seiner schönen Zusammensetzung auffassen zu können, für die also die kunstvollsten Kompositionen der Tonkunst oder der Malerei keine Schönheit, kein (aus dieser entspringendes) Interesse, sondern nur in einzelnen Tönen und Farben, oder auch in dem ganzen lebhaften Eindrucke, Annehmlichkeit haben. Das Gehör und Gesicht solcher Menschen kann übrigens zur Wahrnehmung und Erkenntniß des Hörbaren und Sichtbaren die größte Schärfe, Feinheit und Genauigkeit haben, während bei Andern dagegen das leiseste Gefühl des Schönen in Musik und Malerei mit unvollkommneren Sinnwerkzeugen verbunden seyn kann. Zur Form in der Musik kann man die Zeiteintheilung in den Luftbebungen oder Schwingungen rechnen, wiefern ihre Proportion sich in dunkeln Vorstellungen wahrnehmen läßt. Wenn nun auch an der Musik nicht blos ihr materieller Bestandtheil, ihr Stoff empfunden, sondern auch über ihre Form, Bildung, Komposition reflektirt und geurtheilt werden kann, was nicht zu bezweifeln ist; so hat man Grund, die Musik nicht nur als blos angenehme, sondern auch als schöne Kunst zu betrachten, und also für ein schönes Spiel der Empfindungen zu

erklären. Das Wesentliche aller schönen Kunst ist die für die Beobachtung und Beurtheilung zwekmäßige Form, durch welche eine solche Lust erregt wird, die nicht bloßer Genuß, sondern zugleich Kultur ist, und welche Ideen wekt und das Gemüth zu neuen Freuden des Geschmaks belebt und empfänglich macht. Die Schönheit besteht also nicht in der Materie, dem Stoffe der Empfindung, nicht in dem Reize oder der Rührung, worauf nur das Angenehme beruht; folglich ist das Vergnügen an Schönheit kein bloßer Sinnengenuß, sondern es fließt vornehmlich aus einer freien Thätigkeit des Geistes.

Die allgemeine Mittheilbarkeit des Reizes der Musik *) beruht auf den Tönen, durch welche sich menschliche Affekten zu äußern pflegen. Nämlich der Ton unsrer Stimme im Sprechen ist (zumal wo die Natur durch die Kultur noch nicht ganz verdrängt ist) ein mehr oder minder deutlicher Ausdruck unsers Gemütszustandes, ein schwächeres oder lebhafteres Zeichen der Gesinnung, welche unsern Worten zum Grunde

*) Kr. d. Urtheilskr. §. 53. 54: Vergleichung des ästhetischen Werths der schönen Künste unter einander.

liegt. Dieser Ton der Stimme, mit dem wir Etwas sagen, verräth also auch unsern Affekt, d. h. die Stimmung unsers Gefühls z. B. zur Traurigkeit, zur Freude oder zum erhabenen Ernste u. s. f. Vermöge der Sympathie wird nun in höherem oder geringerem Grade durch den Ton auch derselbe Affekt im Hörenden erregt, und dadurch die Idee ins Bewußtseyn gerufen, welche dem Tone der Sprache entspricht. Die Modulation ist gleichsam eine allgemeinverständliche Sprache der Empfindungen; denn sie enthält sich aller zufälligen und willkürlichen Modifikationen artikulirter Töne der Wortsprache, deren Verständlichkeit enge Gränzen hat. Die Tonkunst übt nun die Modulation in ihrem ganzen Nachdrucke, mit der größten Stärke und Lebhaftigkeit, als Sprache der Affekten, aus, und theilt also, nach dem Gesetze der Association der Vorstellungen, die in dieser Sprache liegenden ästhetischen Ideen allgemein mit. Die Musik ist in so fern die Sprache der Affekten. Affekte aber sind Gemütsbewegungen, die sich auf das Gefühl der Lust oder Unlust beziehen; es giebt Affekte, die ästhetisch- erhaben sind, z. B. den Zorn, die entrüstete Verzweiflung, oder den Enthusiasmus; andere sind zärtlich und sanft, und tragen mehr den Charakter

des Schönen an sich. Mit diesen Affekten sind nun natürlicherweise ästhetische Ideen verbunden, und diese werden durch den Ausdruck jener, nach dem Gesetze der Association, allgemein mitgetheilt. Die ästhetischen Ideen sind keine Begriffe oder bestimmte Gedanken, sondern Vorstellungen der Einbildungskraft, welche mehr (wiewohl auf eine unentwickelte Art) zu denken veranlassen, als in einen bestimmten Begriff gefaßt und also durch Worte verständlich gemacht werden kann. Solche ästhetische Ideen dienen nicht objektiv zum Erkenntnisse, sondern subjektiv zur Belebung der Erkenntnißkräfte; denn sie sind Ideen der Gegenstände für Affekte. In der Form der Zusammensetzung der Empfindungen besteht die musikalische Komposition, welche Harmonie und Melodie in sich faßt, und worin der Charakter musikalischer Schönheit allein gegründet ist. Sehr wahr bemerkt der scharfsinnige Verfasser der geistvollen Beurtheiluug der Gedichte von Matthisson in der Allgemeinen Litteraturzeitung Nro. 298. 1794., daß Empfindungen zwar nicht ihrem Inhalte, aber allerdings ihrer Form nach einer Darstellung fähig seien, und daß eine allgemein beliebte und wirksame Kunst kein andres Ob-

jekt habe, als eben diese Form der Empfindungen. Nach seinem Urtheile besteht der ganze Effekt der Musik (als schöner und nicht blos angenehmer Kunst) darin, daß sie die innern Bewegungen des Gemüts durch analogische äußere begleite und versinnliche. „Da nun (fährt er fort) jene innern Bewegungen, als menschliche Natur, nach strengen Gesetzen der Nothwendigkeit vor sich gehen; so geht diese Nothwendigkeit und Bestimmtheit auch auf die äußern Bewegungen, wodurch sie ausgedrückt werden, über; und auf diese Art wird es begreiflich, wie, vermittelst jenes symbolischen Akts die gemeinen Naturphänomene des Schalles von der ästhetischen Würde der Menschennatur participiren können. Dringt nun der Tonsetzer in das Geheimniß jener Gesetze ein, welche über die innern Bewegungen des menschlichen Herzens walten, und studirt er die Analogie, welche zwischen diesen Gemütsbewegungen und gewissen äußern Erscheinungen Statt findet; so wird er aus einem Bildner gemeiner Natur zum wahrhaften Seelenmaler. Er tritt aus dem Reich der Willkür in das Reich der Nothwendigkeit ein, und darf sich, wo nicht dem plastischen Künstler, der den äußern Menschen, doch dem Dichter, der den

innern Menschen zu seinem Objekte macht, getrost an die Seite stellen."

Die Komposition ist nun gleichsam die Form einer Sprache, durch welche die ästhetische Idee des Ganzen einer unnennbaren Gedankenfülle nach einem gewissen Thema, welches den in dem Stück herrschenden Affekt ausmacht, ausgedrückt wird. Melodie ist die Verbindung auf einander folgender Töne zu einem ästhetischen Ganzen. Harmonie ist die Zusammenstimmung verschiedener gleichzeitig verbundener Töne; Mehrstimmigkeit macht also den Charakter der Harmonie aus, d. h. die Verbindung der Hauptstimme mit einer oder mehreren Nebenstimmen. Die Musik drückt aber die ästhetische Idee jenes Ganzen einer unnennbaren Gedankenfülle vermittelst einer proportionirten Stimmung der Empfindungen aus. Eine proportionirte Stimmung der Empfindungen macht das aus, was wir den Ton, die höhere oder niedere Spannung des empfindenden Sinnes nennen, mit Einem Worte die Gemütsstimmung: die Proportion, das Verhältnißmäßige in der Gemütsstimmung, welche die Musik ausdrückt, besteht in dem natürlichen und zusammenhängenden Gange der Empfin-

dungen. Das Verhältniß der Töne, welche die Gemütsstimmung ausdrücken, zu einander und zu dem Charakter des Stücks (welchen das Thema bestimmt) läßt sich mathematisch bestimmen und unter gewisse Regeln bringen; denn die größere oder geringere Geschwindigkeit der Luftbebungen; oder Schwingungen in der Zeit, welche Harmonie und Melodie einnehmen, kann berechnet werden. Es scheint, als wenn unser Schönheitsurtheil über die Musik sich auf eine Reflexion über diese mathematische Form, deren wir uns jedoch nicht deutlich bewußt werden, gründete. Wir werden uns nämlich einer gewissen Regelmäßigkeit in der Menge durch Harmonie und Melodie verbundener Töne, und mithin einer Regelmäßigkeit in diesem Spiele der Empfindungen bewußt, welche für die Einrichtung unsrer Erkenntnißkräfte (der Einbildungskraft und des Verstandes), folglich subjektiv zweckmäßig ist; wir verbinden also mit diesem harmonischen Spiele der Empfindungen ein Geschmacksurtheil über die Schönheit der musikalischen Komposition. Allein das Reizende oder Rührende der Musik hängt gar nicht von ihrer mathematischen Form und harmonischen Regelmäßigkeit ab. Die Musik erfreut und rührt uns blos, weil sie mensch-

liche Affekten und Gefühle ausdrückt, weil sie unser Innerstes, die geheimsten Regungen des Herzens laut werden läßt und unsrer Sympathie nahe bringt. Hierzu bedarf sie keiner Regeln der Harmonie und des Kontrapunktes; der natürliche Gesang, den das leiseste Gefühl innerer Gemütszustände, verbunden mit einer zauberischen Fantasie, aus der Seele hervorruft, kann durch keine Regeln erlernt werden; er selbst aber dient zum Muster und zur Regel für das noch nicht entwickelte Genie. Vermittelst der mathematischen Form wird nun das, was in einer einfachen Melodie die Natur selbst angiebt, fester bestimmt und weiter ausgeführt; die Regeln der Harmonie bestimmen nach mathematischen Verhältnissen die Proportion der Eindrücke in ihrer Verbindung und in ihrem Wechsel; sie bestimmen die, unserm geheimen (aber immer regen) Bedürfniß nach Symmetrie und Einheit angemessenen, Fortschreitungen, Uebergänge, Ausweichungen, und Verbindungen in Melodie und Harmonie, und schließen also alles aus, was den Gesetzen des Ebenmaaßes in kleineren oder größeren Ganzen a priori sowohl, als durch Erfahrung, widerspricht. Die mathematische Form dient also als unumgängliche Bedingung der faßlichen und zusammenstim-

menden Verhältnißmäßigkeit der durch Töne bewirkten Eindrücke, um dadurch eine bestimmte Bewegung und Belebung des Gemüts, und, vermöge des Mitgefühls für ausgedrückte Affekte, einen angenehmen Selbstgenuß möglich zu machen.

III

Ueber den ästhetischen und intellektuellen Werth der Musik.

Nach dieser Erörterung über das Wesen der Musik läßt sich nun die Frage von ihrem ästhetischen und intellektuellen Werthe verständlicher beantworten *).

Beurtheilen wir den Werth der schönen Künste blos nach ihrer Gewalt auf das Herz, so verdient die Tonkunst wegen ihres zauberischen Reizes und ihrer rührenden Kraft, wo nicht den obersten Platz unter denselben, doch die nächste Stelle nach der Dichtkunst, mit der sie überdieß durch den Gesang sich sehr natürlich und leicht vereinigen

*) Kr. d. U. K. §. 53. 54.

läßt. Welcher Rang der Tonkunst in Ansehung der Schönheit (im Gegensatz mit bloßer Annehmlichkeit) zukomme, wird sich in der Folge zeigen. Musik ist zu betrachten als Sprache des Gefühls in der möglichsten Ausführlichkeit und Lebhaftigkeit. Die Tonkunst unterscheidet sich dadurch von der Poesie, daß sie keine Darstellung durch Worte ist, und keine Begriffe oder Gedanken ausdrückt, folglich auch nicht die Denkkraft beschäftigt, sondern zunächst und unmittelbar durch bloße Empfindungen das Gemüt bewegt. Weil aber Empfinden uns leichter, und daher angenehmer, als Denken ist; so gewährt uns die Musik noch mehr eigentlichen unmittelbaren Genuß als die Poesie. Sie bewegt uns auf die mannichfaltigste Weise, weil die Grade der Empfindung unendlich verschieden, und im Ausdrucke frei und an keine bestimmten Regeln gebunden sind. Die Dichtkunst aber spricht durch Gedanken, ist also durch die Gesetze des Denkens weit mehr beschränkt, während die Musik dem weit freiern und fast regellosen Gange der Gefühle, Affekten und Gemütsbewegungen folgt. Sehr flüchtig und vorübergehend sind die Darstellungen des Tonkünstlers: während das Gemälde oder

die Bildsäule vor unsern Augen bleibt, und es nur von uns selbst abhängt, den Blick abzuwenden oder bald auf das Ganze bald auf einzelne Theile des Werks zu richten, eilen die mannichfaltigsten Töne, aus denen wir uns das schönste Ganze schaffen, bei einer gewissen Zudringlichkeit schnell vorüber; ein neuer Ausdruck tiefer Gefühle verweht schon den vorigen, und verschwindet selbst bald vor dem nachfolgenden. Doch giebt es auch etwas Bleibendes in einer großen und wohlausgeführten Musik, nämlich ihren herrschenden Charakter, der den mannichfaltigen Modificationen immer zum Grunde liegt. Weil die Musik Sprache des gefühlvollen Herzens ist, und die Aufmerksamkeit durch keinen äußern Gegenstand zerstreut, sondern ganz in das Innerste der Seele kehrt, bewegt sie das Herz auch inniger, und erweckt eine wärmere Sympathie, als im Ganzen die übrigen Künste. Da sie aber keine Begriffe zu ihrer Darstellung gebraucht, sondern durch lauter unartikulirte Töne die ihnen zum Grunde liegenden oder analogen Gefühle, Gemütsbewegungen und Leidenschaften ausdrückt; so besteht ihre Wirkung mehr in Genuß, als in Kultur, d. h. sie befriedigt mehr den Trieb nach starker und leichter (mithin lebhafter und ange-

nehmer) Beschäftigung, nämlich nach Vergnügen; sie vermag aber wenig zur Erweiterung der Vermögen, welche in der Urtheilskraft zum Erkenntnisse sich vereinigen müssen, beizutragen. Denn das Gedankenspiel, was beim Anhören der Musik erregt wird, ist nur zufällige Association unbestimmter Vorstellungen. Die Musik nimt also, wenn wir auf Kultur und eigentliche Schönheit sehen, den letzten Platz unter den schönen Künsten ein, indeß sie als angenehme Kunst, als Kunst des Genusses, den obersten Rang verdienen dürfte. Aus jenem Gesichtspunkt betrachtet, wäre sie auch der Poesie an innerer Würde und Kraft nachzusetzen. Diese erweitert das Gemüt, indem sie der Einbildungskraft, welche sonst dem Verstande oder der Sinnlichkeit unterworfen ist, auch mittelst der Vernunft einen freien Spielraum eröffnet. Der Dichter belebt die Gemütskräfte durch ein bloßes Spiel mit Ideen der Einbildungskraft, welche viel zu denken veranlassen, aber auf keinen bestimmten Begriff gebracht werden können. Er weis den Begriff von einem Gegenstande der Sinne oder der Fantasie so einzukleiden, in solchen Bildern auszuführen, so malerisch darzustellen, und so nah ans Herz zu legen, daß eine unnennbare Menge von Gedanken

und Gefühlen dadurch geweckt wird, die nur das Eigenthum des Gedichtes und des gefühlvollen Hörers oder Lesers desselben bleibt, aber sich nicht durch bestimmte Ausdrücke der Sprache völlig mittheilen und verständlich machen läßt. Das Seelenstärkende und Herzerhebende der Dichtkunst besteht darin, daß sie das Gefühl der Freiheit unsers Geistes weckt: denn ob gleich der Dichter mit Worten malet und die Fantasie immer mit sinnlichen Bildern unterhält, so führt er uns doch durch sie zu den edelsten und erhabensten Ideen einer gebildeten Vernunft: die dichterische Hülle umkleidet das Uebersinnliche, aus dem Körperlichen athmet der Geist; Vernunft, Moralität und Freiheit kündigen sich in dem Sinnlichen an. Wer also ein schönes Gedicht innig fühlt und zu schätzen weis, der fühlt sich durch des Dichters sinnliche Sprache zu mannichfaltigen verwandten Vorstellungen der Vernunft und Einbildungskraft erhoben, er wird sich eines Vermögens bewußt, die Gegenstände der sinnlichen Erfahrung von einer andern Seite und aus einem weitern und höhern Gesichtspunkte zu betrachten, und die dichterische Darstellung als Ausdruck des Uebersinnlichen anzusehen. In dem freien Spiele mit Ideen der Einbildungskraft, womit der Dichter unterhalten will, empfängt der

Verstand von selbst zweckmäßige Beschäftigung, Nahrung und Unterricht.

Aber die Gründe, warum Kant der Musik den letzten Platz unter den schönen Künsten anweiset, dürfen nicht so angesehen werden, als wenn sie ihr den Platz unter den eigentlich ästhetischen (schönen) Künsten überhaupt abstreiten sollten. Ich werde in der Folge auf einige Seiten der Musik aufmerksam machen, welche uns mit Achtung gegen diese nicht blos angenehme, sondern auch edle und oft erhabene Kunst erfüllen, und in der Kantischen Kritik übersehen oder doch nicht hinlänglich bemerkt worden zu seyn scheinen. Kant weist der Musik den letzten Platz unter den schönen Künsten an, erstens: weil sie unter allen schönen Künsten am wenigsten geschikt sei, in Ansehung ihres Materials, nämlich ihres sinnlichen Mediums, Mittheilungsmittels oder Vehikels, reine Schönheit darzustellen, sondern nur ein Analogon der Schönheit durch Harmonie und Melodie darstellen könne, in denen sie allerdings den Charakter der Schönheit besitzt. Bei dem sichtbaren Gegenstande hat der Geist Anschauungen vor sich, bei dem hörbaren aber Empfindungen in sich, und keine eigentlichen An=

schauungen; hier rührt ihn mehr der Sinnenreiz, wenn ihn dort die Form der Schönheit beschäftiget. Zweitens setzt Kant eben darum die Musik auf die unterste Stufe der schönen Künste, weil Sinnenreiz, Rührung und Annehmlichkeit in ihr stärker wirken, als die Schönheit. Daher sind auch wohl die Liebhaber der Musik zahlreicher, als die Freunde der übrigen Künste; denn Gefühl für das Angenehme ist weit allgemeiner, als Gefühl für das Schöne, und gewiß fühlen ungleich mehrere blos das Süße und Wohlthätige, als das Große und Schöne in der Musik. Als angenehmer Kunst weist ihr auch Kant mit Recht den obersten Rang an. In wiefern die Tonkunst blos einen Genuß des Angenehmen gewährt, und für den Genuß, durch welchen das Gemüt nicht erschlaffen und abgestumpft werden soll, ein beständiger Reiz der Neuheit begehrt wird, in so fern bedarf sie einer unerschöpflichen Mannichfaltigkeit und Abwechslung und ist daher auch unter allen Künsten so sehr der Laune der Mode unterworfen. Je mehr ein musikalisches Stück bloßen eigentlichen Genuß, und je weniger es Kultur gewährt, um so weniger verträgt es häufige Wiederhohlung, ohne Ueberdruß

und Ekel zu erregen. Je leerer ein Stück an ausdrucksvoller Melodie und kräftiger Harmonie ist, in welchen eigentlich seine Form besteht und der Charakter der Schönheit gefunden werden kann, je leichter wir es daher oft sogleich bei dem ersten Anhören auffassen, und je süßer es zugleich unsern Ohren und den Ohren des großen Haufen schmeichelt, um so eher werden wir, bei einer häufigen Wiederhohlung, des Stücks müde werden, wenn zumal der edlere Trieb unsers Geistes durch bloßen Sinnengenuß sich so wenig befriedigt fühlt. Auch bei der Musik scheint es, wenigstens dem gebildeten Geschmack größere und dauerhaftere Befriedigung zu gewähren, wenn er die verborgenen Schönheiten sich selbst entwickeln kann, als wenn sie sich gleichsam sogleich von selbst darbieten und aufdringen. Daher ist es nicht selten das Kennzeichen einer Musik voll inneren tiefern Gehaltes und großer Schönheit und von meisterhafter und gründlicher Durchführung, wenn sie uns, oder noch mehr dem großen Haufen, bei dem ersten Anhören nicht sogleich ganz einnimt, wenn sie nicht Jedem in jeder Gemütsstimmung sogleich durchgängig gefällt. Denn dafür gewährt sie eine desto dauerhaftere Unterhaltung; fast bei jeder neuen Aufführung

entwickeln sich dem beobachtenden Geiste neue Schönheiten, die er anfangs nicht zu fassen vermochte; eine solche Musik erweckt immer wieder von neuem die Aufmerksamkeit, und wir fühlen uns durch sie gestärkt und für neue Schönheiten empfänglicher gemacht.

Kant zieht, was die Kultur und Erweiterung der Erkenntnißkräfte betrifft, auch die bildenden Künste der Tonkunst vor. Er behauptet nämlich, sie spiele blos mit Empfindungen, und gehe von denselben zu unbestimmten Ideen über, während die bildenden Künste von bestimmten Ideen zu Empfindungen fortgehen. Und die bildenden Künste seien in Ansehung der Kultur deswegen der Musik weit vorzuziehen, weil sie Werke hervorbringen, durch die ein freies und dem Verstande angemessenes Spiel der Einbildungskraft bewirkt, die Sinnlichkeit mit dem Verstande in Vereinigung gebracht und gleichsam die Urbanität der obern Erkenntnißkräfte befördert wird. Reine Schönheit kann weit mehr durch bildende Kunst, als durch Musik, dargestellt werden, weil sich in das Anhören der letzteren immer mehr Sinnenreiz und folglich Interesse am Angenehmen einmischt. Die Musik rührt die meisten

Staatliche Bibliothek
Regensburg

Menschen durch den Ausdruck der Affekte und durch den Reiz der Töne zu sehr, als daß sie fähig wären, über ihre Schönheit, welche nicht in ihrer Materie, sondern nur in ihrer Form, d. h. in der Komposition und Darstellung als bloßer Darstellung, besteht, unbefangen ein reines uninteressirtes Geschmacksurtheil zu fällen. Die bloße Gestalt aber an den anschaulichen Objekten der bildenden Kunst läßt sich in einem hohen Grade von allem Sinnenreiz trennen, rein darstellen und wahrnehmen. Hier ist also freies Wohlgefallen an der schönen Form des Gegenstandes weit eher möglich, als in der Musik, welche immer zu nahe Beziehungen auf unser Herz hat, als daß wir so leicht ein uninteressirtes, freies und daher allgemeingültiges Geschmacksurtheil über ihre Schönheit fällen könnten. Die bildende Kunst versinnlicht gleichsam das Uebersinnliche moralischer Ideen in sichtbarer Darstellung. Die Musik ist der Bestimmtheit gar nicht fähig, welche den redenden und bildenden Künsten eigen ist. Ihre Werke sind überdieß von vorübergehendem Eindrucke, während die Produkte der bildenden Künste etwas Bleibendes und Beharrliches darstellen. Auch ist die Erinnerung an schöne Werke der bildenden Künste eine angenehmere

Staatliche Bibliothek Regensburg

Unterhaltung der Einbildungskraft, als die unwillkürlich wiederhohlten Empfindungen gehörter Musiken, welche uns im Gegentheil oft lästig und beschwerlich sind.

IV

Ueber die Beurtheilung musikalischer Kompositionen.

Die Beurtheilung einer Naturschönheit als eines schönen Gegenstandes, das Wohlgefallen an der schönen Natur, setzt keinen Begriff voraus von dem, was sie seyn oder vorstellen solle; dieß entspringt vielmehr aus der bloßen Anschauung der Form für sich selbst, ohne Beziehung auf irgend einen Zweck, als Bestimmungsgrund des ästhetischen Wohlgefallens*). Aber die Kunstschönheit d. h. die schöne Darstellung eines Gegenstandes, kann nicht als Kunstschönheit beurtheilt und mit Wohlgefallen betrachtet

*) Krit. d. U. K. §. 48. Vom Verhältnisse des Genies zum Geschmack.

werden, ohne daß ein Begriff von dem innern Zweck des Dinges, d. h. von dem, was dasselbe seyn und vorstellen solle, dabei vorausgesetzt würde. Die Beurtheilung der Kunstschönheit erfodert also einen Begriff von der innern Zweckmäßigkeit oder Vollkommenheit des dargestellten Dinges, weil unter Kunst immer ein Zweck des Künstlers angenommen werden muß, und die Erreichung oder Verfehlung des Zwecks einen Bestimmungsgrund unsers Urtheils über die Vollkommenheit oder Unvollkommenheit des Kunstwerks ausmacht, von welchem doch unser ästhetisches Wohlgefallen an einer wenigstens vorgeblichen Kunstschönheit zum Theil abhängt. So bestimmen wir z. B. unser Urtheil über ein musikalisches Werk, das als Sonate, Sinfonie, Konzert, Fuge u. d. gl. angekündigt worden ist, durch den Begriff von der erreichten oder verfehlten Absicht des Künstlers. Unser Urtheil über musikalische Schönheit kann aber überhaupt auf doppelte Weise bestimmt seyn: entweder wir nehmen auf gar keine bestimmte Bedeutung, auf keinen innern Zweck einer Komposition Rücksicht, und beurtheilen die Musik als freie, unbedingte Schönheit, gleichsam als Naturschönheit, als schönen Gegenstand überhaupt: oder wir be-

urtheilen dagegen die Musik unter dem Begriffe von ihrer bestimmten Bedeutung, mithin als ein bestimmtes Tonstück, und denn betrifft das ästhetische Wohlgefallen nicht mehr eine ganz freie, sondern eine (durch den Begriff von dem innern Zweck des Stücks) bedingte Schönheit. Wir können daher einer Musik von einer Seite unsern Beifall geben, von der andern aber versagen. Wir können z. B. sagen: die Musik an sich ist schön, nur als Sonate u. d. gl. gefällt sie uns nicht; wir geben ihr dann als freier, für sich bestehender Schönheit unsern Beifall, versagen ihr denselben aber, so fern wir ihre Schönheit als bedingt oder adhärirend betrachten. Einem Gegenstande, der nicht unter der Bedingung eines bestimmten Begriffs für schön erklärt wird, kömmt freie unbedingte Schönheit zu. Das Wohlgefallen an demselben ist von dem Zwange des Begriffs von demjenigen, was der Gegenstand seyn solle, frei. Der freien oder für sich bestehenden Schönheit setzt Kant die anhängende, adhärirende, oder bedingte, entgegen, wiefern diese einen Begriff von dem, was das Objekt seyn soll, und die Vollkommenheit desselben nach diesem Begriffe voraussetzt. Ein reines, unvermischtes, blos durch sich selbst, blos durch Schön-

heit als Schönheit bestimmtes Geschmacksurtheil kann nur über freie Schönheiten gefällt werden. Musikalische freie Fantasien, selbst alle Musik ohne Text, wiefern wir sie nicht nach bestimmten Begriffen von der Bedeutung und Beziehung der Tonstücke beurtheilen, gehören zu den freien unbedingten, durch sich selbst gefallenden Schönheiten*). Adhärirende oder bedingte Schönheiten gefallen zwar als Schönheiten auch durch sich selbst in der unmittelbaren Anschauung oder Auffassung, aber sie erfordern Uebereinstimmung mit dem bestimmten Begriffe von dem Wesen und Zweck des Gegenstandes, um diesem selbst das Prädikat der Schönheit erwerben und zusichern zu können. Wir gestehen z. B. die Schönheit einer Musik oder einzelner Sätze und Gänge derselben ein; nur als Trauermusik finden wir die Komposition, nur in einem Kirchenstück angebracht, finden wir die einzelnen

*) Krit. d. U. K. §. 16. „Die Zeichnungen a la Grec, das Laubwerk zu Einfassungen, oder auf Papiertapeten u. s. f. bedeuten für sich nichts: sie stellen nichts vor, kein Objekt unter einem bestimmten Begriffe, und sind freie Schönheiten. Man kann auch das, was man in der Musik Fantasien (ohne Thema) nennt, ja die ganze Musik ohne Text, zu derselben Art zählen."

Sätze und Gänge nicht schön. Die Regeln aber, welche aus dieser Verbindung des ästhetischen Wohlgefallens mit dem intellektuellen hergeleitet werden, sind keine eigentlichen Geschmacksregeln, sondern Anweisungen, den Geschmack mit der Vernunft, das Schöne mit dem Guten zu vereinigen. Diese Regeln sind allerdings dem Künstler zu empfehlen, weil er seine Werke für vernünftige Wesen bestimmt, und die Vernunft nicht beleidigen darf, ohne zugleich die Harmonie der ihr untergeordneten Gemütskräfte zu stören, und folglich seinem eigenen Zwecke schöner Darstellung und ungetheilten Beifalls entgegen zu arbeiten.

Manche Uneinigkeit in Beurtheilung ästhetischer und insbesondere musikalischer Werke läßt sich heben, wenn man das an sich Schöne von dem in seiner Art Schönen unterscheidet. Es kann nämlich Jemand blos auf die mit einem Gegenstande verbundene zufällige Schönheit Rücksicht nehmen und sein Wohlgefallen daran äußern, indem der Andre den Gegenstand selbst nicht schön findet, entweder weil er auf die unwesentliche Schönheit keine Rücksicht nimmt, oder weil er sie mit dem Begriffe von der Bedeutung und Bestimmung des Objekts für streitend erkennt:

und so würde der Eine (wie sich Kant ausdrückt) nach dem, was er vor den Sinnen, der Andere nach dem, was er in Gedanken hat, urtheilen; der Eine würde eine freie, der Andere eine anhängende Schönheit in Betrachtung ziehen; der Erstere ein reines, freies, der Zweite ein bedingtes Geschmacksurtheil fällen wollen. Die Beurtheilung freier Schönheit (gleichsam einer Naturschönheit oder eines schönen Gegenstandes überhaupt) setzt nur Geschmack d. h. schlechthin Gefühl fürs Schöne, voraus; aber die Beurtheilung der bedingten Schönheit (der eigentlichen Kunstschönheit als solcher) erfordert außer dem Geschmack Kenntniß der Bestimmung, des innern Zwecks des dargestellten Gegenstandes, und zugleich Rücksicht auf die Idee und Absicht des Künstlers, mit Einem Wort: Kunstkenntniß. Daher die Verschiedenheit zwischen Urtheilen bloßer Liebhaber und wirklicher Kenner der Musik.

V

Ueber die Bildung des sittlichen Gefühls, als Grund einer feineren Empfänglichkeit für musikalische Schönheiten.

Weil unsre moralische Beschaffenheit nur zum geringeren Theile durch Begriffe und deutlich erkannte Grundsätze, zum größten Theil aber durch bloße (sittliche) Gefühle bestimmt wird, so ist es wohl erklärlich, wie eine Kunst welche Begriffe und Gedanken weder zum Mittel noch zum Zweck ihrer Wirksamkeit hat, mit unsrer Sittlichkeit im Zusammenhange stehen könne. Das ursprüngliche moralische Gefühl betrachte ich als eine Wirkung der praktischen Vernunft oder als Aeußerung des uneigennützigen Triebes. Aus diesem Gefühle entwickelt der, mittelst des Bewußtseyns desselben freie selbstthätige Geist, in rastlosem Streben, eine immer höhere Sittlichkeit. Seine nicht ganz fruchtlose Thätigkeit in diesem Geschäfte nimmt er in der sittlichen Stimmung wahr, welche er durch moralische Selbstthätigkeit über sein Herz zu verbreiten und darin zu erhalten bemüht gewesen ist. Einer solchen sittlichen Stimmung liegt das moralische Gefühl selbst, als erste Aeußerung der praktischen Ver-

nunft, zum Grunde; diese kündigt sich in demselben unwillkürlich an; jene entspringt aus dre Freiheit des Willens. Die sittliche Stimmung des moralischen Gefühlvermögens verbreitet sich nun, je herrschender sie wird, um so mehr über die ganze sinnliche Natur des Menschen. Sie drückt sich also auch äußerlich, nach Beschaffenheit der Organisation, mehr oder weniger in dem Tone der Sprache, und überhaupt in allen äußeren Bewegungen aus. Wir setzen aber auch unter ihren Zeichen bei Andern eine solche sittliche Stimmung voraus, und um so mehr, je inniger wir uns ihrer in uns selbst bewußt sind. Sie kündigt sich uns also in gewissen Beschaffenheiten der Töne an; Analogie und Einbildungskraft ergänzen, was in unsern Wahrnehmungen noch mangeln möchte, und eine moralische Sympathie, das geheime Band edler Seelen, leitet die Töne, die wir als Ausdruck sittlicher Gefühle auslegen und begierig aufnehmen, in unser Herz.

Es giebt Tonstücke, die ganz vorzüglich den lautern, reinen Sinn athmen, der alle Aeußerungen einer liebevollen, menschenfreundlichen, und zugleich erhabenen Seele belebt. Unsre Brust erhebt und erweitert sich bei dem An-

hören derselben; wir sehen dann gleichsam ganz unser Inneres, unser edleres Selbst, vor dem wir nicht erröthen dürfen, dargestellt; wir fühlen uns selbst gestärkt zu neuer, lebendigerer Humanität. Die Gefühle, welche die Musik in einer sittlich gestimmten Seele erregt, kommen denen sehr nahe, zu welchen uns die Betrachtung der schönen landschaftlichen Natur erhebt. In der freien Natur wird uns so wohl, unser Herz erweitert sich, und wir fühlen uns hinausgesetzt über die selbst auferlegte Sklaverei, über kindische Eitelkeit, Thorheit und Eigensinn kleinlicher, in ihre Mauern eingeschränkter und auf diese Schranken gleichsam stolzer, Menschen. Offenherzige Güte, Aufrichtigkeit und Redlichkeit ist da unser einziger Wunsch, und wir sehen uns nach Menschen um, mit denen wir diese reinen Naturfreuden theilen könnten. *) Ueberhaupt

*) Schön und wahr sagt daher die Verfasserin der Lettres sur les ouvrages et le caractere de I. l. Rousseau etc. 1789. im fünften Briefe:

„Rousseau liebte die melancholischen Melodien, und auf dem Lande ist diese Art von Musik diejenige, nach der man sich am meisten sehnt. Die ganze Natur scheint die klagenden Töne einer rührenden Stimme begleiten zu wollen. Aber man muß eine sanfte und reine Seele haben

sind die Künste, wenn sie nicht das Geistige gleichsam versinnlichen und moralische Ideen

für diesen Genuß. Einem Menschen, den das Andenken seiner Fehler beunruhigt, muß die Schwermut unerträglich seyn, in die eine rührende Melodie ihn versenkt. Jedem würde ich mich leicht anvertrauen, den die Musik, die Blumen, die Natur ergötzen."

— Folgendes Fragment eines, nie in Rousseaus Werken abgedruckten Briefes (s. v. Archenholzens Minerva, März. 14. II. 1792. überschrieben: Aus einem Schreiben von Eduard Bomston) scheint hier einen schicklichen Platz zu finden:

3 Uhr nach Mitternacht

— — „Meine Leidenschaft für Musik ist Ihnen bekannt. Eduard liebt nichts blos halb. In jener Kirche, die Ihnen so lieb ist, wurde gestern Abends das Miserere von Jomelli aufgeführt. Ich war dort, versteckt in einem Winkel unsrer kleinen Kapelle, um daselbst meine ganze Aufmerksamkeit zu sammeln, und alle Kräfte meines Geistes zu fühlen. Es ist ein wahres Wunder der Kunst. Welche Simplicität und welche Tiefe! Himmlische Stimme! Eine reiche, majestätische, hinreissende, feierliche Musik! Sie ist weit schöner, weit erhabener, als das Stabat Mater von Pergolesi, das man noch gar nicht hinlänglich bewundert hat. Meine Seele ward ganz durchwühlt; welche Erinnerungen lasteten sich von neuem auf mein Herz! Es war, als thürmten sich Gebirge auf meine Brust. Ich hätte mein von Thränen beschwemmtes Gesicht in den Staub beugen können. Doch fühlte ich, daß diese Erhebung des

entweder ausdrücken oder doch veranlassen, oder auch nur eine sittliche Gemütsstimmung beleben und unterhalten, und also mit moralischen Ideen nah oder fern verbunden werden, des Namens schöner Künste kaum werth, und sie verlieren für den verständigen Mann ihre Würde und Schätzbarkeit, ungeachtet hierbei keinesweges eine Verwechslung des moralischen Wohlgefallens mit dem blos ästhetischen zum Grunde liegt. Sie dienen alsdann zu keinem bleibenden und stärkenden Vergnügen, sondern zur bloßen kurzweiligen Belustigung und Unterhaltung, welche den Geist eigentlich doch leer läßt, und zu keinen Ideen zu erheben vermag, durch welche seine moralische Selbstzufriedenheit befördert würde.

Die Werke der Tonkunst (im edleren Sinn) fließen aus der gemeinschaftlichen Quelle alles

Herzens, diese so reine, so vollkommene Reue, dieß so tiefe, innige Fühlen, und diese so brennenden Schmerzen, die mir diese Herz zerreissende Musik verursachte, Verzeihung für alle Verirrungen, für alle Fehltritte, und selbst für ein Verbrechen erhalten mußten. Als alle Falten meines Herzens sich unvermerkt unter meinen Blicken entwikkelt hatten, ging ich aus diesem Zustande des niederbeugenden Seelenschmerzes zu angenehmeren Empfindungen über. Ich dachte an meine einzig innigst Geliebten! an Sie, Saint-Preux, und an Julie!“

Schönen, was menschliche Kunst schafft und bildet, aus dem zarten Gefühl eines hohen und edeln Geistes. Die sanften und zärtlichen, oder die ernsthaften und erhabenen Melodien, und all die innige Verbindung einer Mannichfaltigkeit von Tönen, was sind sie anders, als Ausdruck von Gefühlen und Gemütsbewegungen, Ausdruck der Ruhe, der Freude, des Ernstes, der Traurigkeit und ähnlicher Gefühle, welche entweder Gründe oder Folgen gewisser Ideen sind?

Wir müssen aber, um ihre Werke nicht ungerecht zu beurtheilen, Unbefangenheit und reine sittliche Gesinnung in denen voraussetzen, welche ihre Kraft und Würde und Schönheit fühlen und schätzen sollen. Ein gewisser lauterer Sinn ist es, der allen schönen Kunstwerken den leichtesten Eingang in das menschliche Herz verschafft, reine und sanfte, jedoch lebendige Bilder der Fantasie hervorruft, und den Geist zu richtigen Urtheilen leitet. Wie fähig ist nicht dieser reine Sinn, alle Arten der Musik richtig und lebhaft zu fühlen! Wie ergötzt ihn nicht z. B. der musikalische Ausdruck ländlicher, sanfter Fröhlichkeit und Einfalt! denn unzählige Bilder edler Einfachheit und schuldloser Glückseligkeit erfüllen da

die Seele. Wie innig ist nicht auch der Ausdruck der Traurigkeit, des Ernstes oder der feierlichen Ruhe in schöner musikalischer Darstellung für ein gebildetes gefühlvolles Herz! So erhebt sich der Geist über den Sturm der Leidenschaften in einer energischen wilden Musik (eines Händel, Mozart, oder Hayden) durch die moralischen Ideen seiner Vernunft, und ästhetisches Wohlgefallen an dem erhabenen Ausdrucke mischt sich mit dem hohen (moralischen) Gefühl menschlicher Würde und Selbstständigkeit.

Während aber für fröhliche Melodien fast Jeder empfänglich ist, haben doch nur wenige Sinn für den Ausdruck des Majestätischen und Erhabenen in der Musik. Denn (ohne hierbei auf das frühere jugendliche Alter Rücksicht zu nehmen, in welchem die sittliche Anlage, die Bedingung aller erhabenen Gefühle, noch nicht zur völligen Entwicklung gekommen seyn kann, und daher Gefühl für's Erhabene nicht gefodert werden darf) eine majestätische, feierliche und erhabene Musik kann in keiner kleinen Seele Eingang finden, die sie vielmehr entweder als fremd gar nicht rührt, oder mit einem schmerzhaften Gefühl niederschlägt, und das Bedürfniß der Sinn-

lichkeit nur noch stärker fühlen läßt, während ein veredelter Geist voll Bewunderung und Staunen bei einem so großen Meisterwerke der Tonkunst weilt, und sich im Anhören desselben moralisch erhoben und gestärkt fühlt.

Hier scheint eine Stelle aus der erwähnten schätzbaren Recension der Matthissonschen Gedichte (Allg. L. Zt. N. 298. 1794.) einen schicklichen Platz zu finden. „In thätigen und „zum Gefühl ihrer moralischen Würde erwachten „Gemütern (bemerkt der Rec. vortreflich) sieht die „Vernunft dem Spiele der Einbildungskraft nie„mals müßig zu; unaufhörlich ist sie bestrebt, die„ses zufällige Spiel mit ihrem eigenen Verfahren „übereinstimmend zu machen. Bietet sich ihr nun „unter diesen Erscheinungen eine dar, welche nach „ihren eigenen (praktischen) Regeln behandelt „werden kann; so ist ihr diese Erscheinung ein „Sinnbild ihrer eigenen Handlungen, der todte „Buchstabe der Natur wird zu einer lebendigen „Geistersprache, und das äußere und das innere „Auge lesen dieselbe Schrift der Erscheinungen auf „ganz verschiedene Weise. Jene liebliche Harmo„nie der Gestalten, der Töne und des Lichts, die „den ästhetischen Sinn entzücket, befriedigt jetzt

„zugleich den moralischen; jene Stetigkeit, mit „der sich die Linien im Raume oder die Töne in „der Zeit an einander fügen, ist ein natürliches „Symbol der innern Uebereinstimmung „des Gemüts mit sich selbst und des sitt„lichen Zusammenhangs der Handlun„gen und Gefühle, und in der schönen Hal„tung eines pittoresken oder musikalischen Stücks „malt sich die noch schönere einer sittlich ge„stimmten Seele.

„Der Tonsetzer und der Landschaftma„ler bewirken dieses blos durch die Form ihrer „Darstellung, und stimmen blos das Gemüt zu „einer gewissen Empfindungsart und Aufnahme „gewisser Ideen, aber einen Inhalt dazu zu fin„den, überlassen sie der Einbildungskraft des Zu„hörers und Betrachters. Der Dichter hingegen „hat noch einen Vortheil mehr; er kann jenen „Empfindungen einen Text unterlegen, er kann „jene Symbolik der Einbildungskraft zugleich „durch den Inhalt unterstützen und ihr eine be„stimmtere Richtung geben. Aber er vergesse nicht, „daß seine Einmischung in dieses Geschäft ihre „Gränzen hat. Andeuten mag er jene Ideen, „anspielen jene Empfindungen; doch ausführen

„soll er sie nicht selbst, nicht der Einbildungskraft „seines Lesers vorgreifen. Jede nähere Bestim„mung wird hier als eine lastige Schranke empfun„den; denn eben darin liegt das Anziehende sol„cher ästhetischen Ideen, daß wir in den In„halt derselben, wie in eine grundlose Tiefe blik„ken. Der wirkliche und ausdrückliche Gehalt, „den der Dichter hineinlegt, bleibt stets eine end„liche; der mögliche Gehalt, den er uns hineinzu„legen überläßt, ist eine unendliche Größe.

VI

Ueber die Unbestimmtheit des musikalischen Ausdrucks und über den Begriff der Musik.

Man hat der Musik die Unbestimmtheit ihres Ausdrucks oft eben so sehr zum Vorwurfe machen wollen, als ihre Versuche in dem, was man musikalische Malerei nennt. „Em„pfindungen und Leidenschaften" (sagt der scharfsinnige Recensent von Hrn. Prof. Heydenreich's System der Aesthetik Leipzig 1790. in Beziehung auf die darin angestellten schätzbaren Betrachtun=

gen der Tonkunst, in d. Neuen Biblioth. der sch. Wiss. 43, 2. 1791.) „Empfindungen und Leiden„schaften können eine Zeitlang ununterbrochen „und unverändert in der Seele fortdauern: Töne „können unverändert nicht fortdauern, oder sie „werden uns unerträglich. Ihre Veränderlichkeit „ist weit größer, als die unsrer Empfindungen. „Und eben dieß macht wohl eine der Schwierigkei„ten des musikalischen Ausdrucks und eine der Ur„sachen seiner Dunkelheit aus, daß die Modulatio„nen und Gänge sich unaufhörlich verändern müs„sen, wenn sie dem Ohr nicht misfallen sollen, und „daß sie doch unverändert dieselben bleiben sollten, „wenn sie dem Gemüt einen bestimmten Affekt tief „und stark genug sollten einprägen. Melodie und „Tonleiter bleiben, auch in demselben Tonstücke, „nicht unverändert: und Takt und Zeitmaaß be„zeichnet nicht eine bestimmte Empfindung so ge„nau, daß Einheit des Ausdrucks durch die Ein„heit jener beiden Stücke erhalten würde.

„Wenn wir nach der Wirkung der Musik auf „uns von ihrer Wirkung überhaupt urtheilen dür„fen; so sind Fröhlichkeit und Schwermut „die beiden Empfindungen, welche sie am bestimm„testen ausdrückt und am leichtesten einflößt, und

„unter den feineren Schattirungen sind es die,
„aus dem Eindurcke des Feierlichen und Erha-
„benen, mit dem Eindrucke einer sanften
„Freude oder einer sanften Schwermut zu-
„sammengesetzten Empfindungen der Andacht.

„Warum müssen aber (fragt der philosophi-
„sche Kunstkenner) die Empfindungen oder die
„Summe und Vereinigung derselben, der Zu-
„stand der Empfindsamkeit, welchen Kunst-
„werke darstellen, überhaupt etwas Bestimm-
„tes seyn? Ist dieß der Fall insbesondre bei der
„Tonkunst, wo in der That der musikalische Aus-
„druck der Leidenschaften unbestimmt ist? Es ist dieß
„einer der Vorwürfe, die man dieser Kunst macht,
„aber mit Unrecht. Wenn es in der menschlichen
„Natur solche Empfindungen, solche Zustände der
„Rührung und der Begierde giebt, von denen wir
„uns selbst nicht Rechenschaft zu geben wissen,
„warum soll es nicht auch eine Kunst geben, die
„als eine Dollmetscherin und Lenkerin dieser unbe-
„stimmten Regungen des menschlichen Herzens
„auftrete, nur diese ausdrücke, nur auf Erwe-
„ckung derselben losarbeite? Sie sind, ihrer Dun-
„kelheit ungeachtet, auch für die bestimmten und
„mit mehr Bewußtseyn verbundenen Eindrücke

„und Bestrebungen, und also für Vernunft und „Sittlichkeit wichtig, weil sehr viel bei den ab- „sichtlichen und durch Ideen gelenkten Aeußerungen „unsrer Kraft auf die Stimmung unsers Gemüts „ankömmt, mit der wir an dieselbe gehen. Und „diese Stimmung hängt gerade in hohem Grade „von solchen unnennbaren Gefühlen ab, derglei- „chen der musikalische Ausdruck darstellt und bear- „beitet.

Diesen treffenden Bemerkungen erlaube ich mir noch Folgendes beizusetzen. Ein Kunstwerk soll durch die Schönheit seiner Form, mithin durch seine innere Vollendung, nicht aber um fremder Beziehungen willen, wohlgefallen. Die Schönheit der Kunst kann also auch nicht in ihrer mittelbaren oder unmittelbaren Beziehung auf moralische Veredlung bestehen, wenn wir Schönheit nicht mit objectiver äußerer Zweckmäßigkeit d. h. mit Nützlichkeit verwechseln wollen. Nur darf das Kunstwerk nicht die Vernunft beleidigen, darf nicht unmoralisch seyn; jedoch ist dieß an sich kein Gesetz der Aesthetik, sondern ein Gesetz der Moral. Die Aesthetik sorgt blos für Schönheit der Darstellung, und muß freilich auch Alles, was das ästhetische Vergnügen

stören würde (und dahin gehört das, was in seinem wesentlichen Charakter die Moralität verletzt), entfernen. So verlöre auch die Musik an ihrem eigenen (ästhetischen) Werthe, als blos schöne Kunst, nichts, wenn sie auch zur sittlichen Bildung wenig oder gar nichts, oder doch nichts unmittelbar, beitragen sollte. Im Gegentheil ist es aber bekannt (und wir haben auf diesen intellektuellen Werth der Tonkunst aufmerksam gemacht), daß sie sich sehr wohl mit religiösen und erhabenen Ideen einer gebildeten Denkungsart in Verbindung bringen und zu Beförderung einer moralischen Gemütsstimmung gebrauchen lasse.

Das Unbestimmte der musikalischen Darstellung liegt zum Theil in den Gefühlen und Gemütsbewegungen selbst, welche die Musik ausdrückt. Denn diese vermischen sich mannichfaltig, sind dunkel, und lassen sich nicht eher unterscheiden, als bis sie auf einen sehr hohen Grad gestiegen sind. Zwischen dem Traurigen und Fröhlichen rc. giebt es unzählige Grade des Zunehmens oder Abnehmens. Das Erheben oder Niedersenken des Tons, die Schnelligkeit oder Langsamkeit in der Aufeinanderfolge der Töne, und die allmähliche oder plötzliche Abwechslung derselben u. s. f., alles

dieß dient zum Ausdrucke eines Gemütszustandes, den keine Worte zu schildern im Stande sind. Uebrigens ist aber in musikalischen Werken nicht Alles auf den Ausdruck gewisser Gefühle und Gemütsbewegungen zu berechnen. Es giebt eine gewisse Symmetrie und bewundernswürdige Regelmäßigkeit in der Musik, welche uns um so mehr zu vergnügen scheint, je mehr sie zu gleicher Zeit den Anschein von bloßer Natur und Zufälligkeit behauptet. Uns gefällt durch eine schnelle Reflexion der Urtheilskraft das Verhältnißmäßige, Mathematische, Symmetrische, Geordnete und Planmäßige, das wechselseitig Bezogene in der Musik. Hierher gehören die wunderbaren harmonischen Verbindungen in der gebundenen musikalischen Schreibart, z. B. in den Fugen eines J. Sebast. Bach oder Händel. Sehr glücklich verband der unsterbliche A. W. Mozart den innigsten Gefühlsausdruck mit der kunstvollsten Symmetrie in den sogenannten Nachahmungen, harmonischen Umkehrungen und dgl. Aeußerungen seines musikalischen Tiefsinns. Endlich giebt es auch gewisse Werke oder wenigstens gewisse Theile der Musik, durch welche nicht sowohl Gefühle ausgedrückt, oder symmetrische und einander korrespondirende Verbindungen in Tönen mitgetheilt,

als vielmehr gewisse, freilich auch auf das Gefühl bezogene, Ideen einer begeisterten Fantasie dargestellt werden. Die Erklärung der Musik als einer hörbaren und verschönerten Darstellung menschlicher Gefühle und Leidenschaften, scheint mir daher zu enge zu seyn, und gewisse große Werke der Tonkunst, welche bald größeren bald geringeren Theils ohne Bezug auf ausgedrückte Gefühlszustände, blos durch die innere Anordnung, Zusammensetzung und Verhältnißmäßigkeit, zum Theil auch durch die natürliche Schönheit der einzelnen oder verbundenen Melodien uns gefallen, oder endlich solche Werke der Musik oder einzelne Theile derselben auszuschließen, die der eigentlichen musikalischen Malerei angehören, und mehr Schilderungen der Fantasie, als Ergiessungen des Herzens, sind.

Vielleicht könnte man die Tonkunst erklären, als die Kunst, durch mannichfaltige Verbindung der Töne das Gefühl zu rühren, die Fantasie zu beleben und zu beschäftigen, und das Gemüt zu Ideen des Schönen und Erhabenen zu stimmen: oder kürzer: als die Kunst, durch verbunde-

ne Töne unmittelbar ästhetische Gefühle und mittelbar ästhetische Ideen zu erregen. Dieß ist sie in Hinsicht auf ihre eigenthümlichen Wirkungen. Von Seiten ihres innern Wesens besteht sie in modificirter Darstellung der hörbaren Natur, dem Gesetz der vereinigten Mannichfaltigkeit gemäß in Form und Stoff bestimmt. Der Stoff macht die natürliche Beschaffenheit, die Höhe oder Tiefe, Rauhheit oder Sanftheit der Töne selbst aus. Die Form des musikalischen Stoffes besteht in dem Zeitmaas, in der nach besondern Regeln bestimmten Stärke oder Schwäche, und in der gleichzeitigen oder aufeinanderfolgenden Verbindung der Töne.

VI

Von den verschiedenen Bestandtheilen der Tonkunst und dem verschiedenen Vergnügen an ihren Werken.

An der Musik ist erstens ihre mechanische und physische, und zweitens ihre ästhetische Beschaffenheit zu unterscheiden. Die technisch-praktischen Regeln für jene gehen die

Reinheit und eigenthümliche physische Schönheit und Annehmlichkeit, überhaupt die Naturvollkommenheit der Töne, so wohl an sich selbst, als in der melodischen Aufeinanderfolge und harmonischen Verknüpfung, und in der angemessensten Dauer und Zeiteintheilung an, in wiefern dieß die ersten Bedingungen der Möglichkeit des höheren ästhetischen Vergnügens sind, welches in seiner Form nicht durch die Unvollkommenheit des Stoffs gestört und gehindert werden darf, sondern durch ihn selbst vielmehr gleichsam hervorgehoben werden soll. Aus dieser Unterscheidung folgen zweierlei Begriffe der Tonkunst: erstens der Begriff der mechanischen oder physikalischen Natur derselben, als Kunst, die Töne in ihrer größten Reinheit, in der dem Ganzen angemessensten Dauer, Zeiteintheilung, Aufeinanderfolge und Zusammenstimmung anzuwenden (daher die Lehre vom Vortrage, von Rhythmus, Melodie und Harmonie ꝛc.): zweitens der Begriff ihrer ästhetischen Natur, in Bezug auf das Schöne und Erhabene, als Kunst, Melodie und Harmonie zu dem wahrsten Ausdrucke interessanter und allgemein mittheilbarer Gefühle, und zur kräftigsten Darstellung einnehmender und hoher Ideen der Fantasie anzuwenden (daher die Lehre von der

Komposition, insbesondere von dem Verdienst des Charakteristischen, Gefühlvollen und Leidenschaftlichen, von der musikalischen Malerei ꝛc).

In einem Tonstücke läßt sich Zweierlei unterscheiden: erstens die Materie, der Stoff der Empfindung, d. h. dasjenige, was den Sinn afficirt, das Gemüt rührt und bewegt, ohne Rücksicht auf Ausdruck, Plan und Komposition der Musik: zweitens die Form, nämlich die Komposition und der innere Charakter des Stücks, die Verbindung, Verwicklung und Entwicklung der Töne, kurz das, was sich mathematisch berechnen läßt, und durch eine schnelle, aber undeutliche, Reflexion wahrgenommen zu werden scheint.

Das erwähnte Materielle des Stücks erfüllt das Herz mit dunkeln Gefühlen und Regungen, und der minder geübte und gebildete Zuhörer wird oft darüber der schönen Komposition, welche die Form ausmacht, gar nicht gewahr. Kant unterscheidet im 14. §. seiner Krit. der Urtheilskraft mit Recht den Reiz der Materie von der Form, und legt der Materie Annehmlichkeit, der Form aber Schönheit bei; von jener leitet er Sinnenlust oder sinnliches, von

der Form aber freies ästhetisches Vergnügen und Kultur des Gemüts her. „Daß (sagt er) „die Reinheit der Farben sowohl als der Töne, „oder auch die Mannichfaltigkeit derselben und „ihre Abstechung, zur Schönheit beizutragen „scheint, will nicht so viel sagen, daß sie darum, „weil sie für sich angenehm sind, gleichsam einen „gleichartigen Zusatz zu dem Wohlgefallen an der „Form abgeben, sondern weil sie diese leztere „nur genauer, bestimmter und vollständiger an„schaulich machen, und überdem durch ihren Reiz „die Aufmerksamkeit auf den Gegenstand selbst er„wecken und erheben."

Hieraus läßt sich die Verschiedenheit des Vergnügens erklären, das verschiedene Menschen aus einer Musik schöpfen. Manche werden durch die bloße Annehmlichkeit der Töne (mit der sie es nicht einmal sehr genau nehmen) sehr vergnügt, wenn auch alle Schönheit der Komposition vermißt wird. *) Andre werden

*) Bei manchen Völkern vermißt man alle Empfänglichkeit für Kunstschönheiten. Das Gehör der Sinesen und übrigen südlichen Asiaten entspricht (wie Hr. Meiners) in einer Abhandlung über die Natur der Ostindischen Völker im VII. B. d. 2. St. des Götting. histor. Magazins 1790.

einer solchen geistlosen Musik bald müde, weil die Schönheit der Form, die bewundernswürdige Zusammenstimmung, die innere Angemessenheit der Harmonie, der Melodie und des Rhythmus, mangelt, wodurch die Einbildungskraft und der Verstand harmonisch beschäftigt werden. Das Wohlgefallen an der Form, an der schönen Komposition, ist bei manchen so lebhaft, daß sie darüber die Unvollkommenheit des Stoffes wenig oder gar nicht bemerken; auch schafft sich oft die Einbildungskraft bei dem bloßen Notenlesen die lebhaftesten

S. 290. 291. erzählt) durch seine Grobheit dem Gesichte vollkommen, und ihre Musik ist daher auch ihrer Malerei und Baukunst vollkommen ähnlich. Die musikalischen Instrumente der Ostindischen Völker sind eben so roh, und ihr Gesang ist eben so einfach, als die Instrumente und der Gesang der Neger und Amerikaner (Du Halde III. 328, und Loubere I. 207. u. ff). Unter den europäischen Instrumenten machen allein die Trompete, die Trommel und die Orgel einigen Eindruck auf die Ohren der Sinesen und ihrer Nachbarn. Europäische Concerte hingegen hingegen scheinen ihnen eben solche Verwirrungen von Tönen, wie die Europäischen Gemälde unordentliche Klumpen von Farben, zu seyn, weil sie für die Harmonie von beiden gleich unempfänglich sind. Mit der Musik der südlichen Asiaten steht ihre Dichtkunst und Wohlredenheit im genauen Verhältniß. Die letztern sind wenigstens so elend, als die erstere es ist (Loubere p. 184. 185.)

Freuden musikalischer Begeisterung, Freuden, die ein erfindungsvoller Tonsetzer am häufigsten fühlen mag, ohne des hörbaren Stoffes, der wirklichen Töne, zu bedürfen, welche nur ein Vehikel, ein bloßes Mittheilungsmittel seiner ausnehmenden Ideen zu sein scheinen.

Freilich kann der Geist einer schönen Komposition einen vollkommenen Stoff auch am anmutigsten beseelen: Uebereinstimmung zwischen Stoff und Form, zwischen Inhalt und Darstellung, ist eine wesentliche Bedingung vollkommener Kunstwerke. Die Form, das Geistige, Seelenvolle der Komposition muß das Mechanische, Materielle, den Stoff der bloßen Töne gleichsam bewältigen, sich selbst unterwerfen und ganz anpassen: dieß ist zu einem leichten und schönen, vollkommenen musikalischen Vortrage nothwendig, und die Reinheit, der Wohlklang und verschiedene Charakter der Töne müssen sich der Form, der Komposition, gleichsam von selbst anschmiegen, und ihren Absichten entgegen kommen — wenn ein in sich vollendetes Ganze, ein vollkommenes Kunstwerk, den Geist mit ungestörtem Wohlgefallen erfüllen soll. Allein unbeseelt von dem Geiste des Tonsetzers gleichen auch die angenehmsten Töne einem leblosen ungebildeten Stoffe.

Auch auf die Musik läßt sich das anwenden, was Kant im 43. §. der Krit. der Urtheilskraft von den freien Künsten überhaupt bemerkt, daß nämlich in ihnen „allen dennoch etwas Zwangsmäßiges, oder, wie man es nennt, ein Mechanismus erforderlich sei, ohne welchen der Geist, „der in der Kunst frei sein muß und allein das „Werk belebt, gar keinen Körper haben und gänzlich verdunsten würde.“ Zu diesem Mechanismus kann man den Rhythmus und Takt ꝛc. rechnen. „Es giebt keine schöne Kunst (fährt Kant „im 47. §. fort), in welcher nicht etwas Mechanisches, das nach Regeln gefaßt und befolgt „werden kann, und also etwas Schulgerechtes, „die wesentliche Bedingung der Kunst ausmachte. „Denn Etwas muß dabei als Zweck gedacht werden; sonst kann man ihr Produkt gar keiner „Kunst zuschreiben, es wäre ein bloßes Produkt „des Zufalls. Um aber einen Zweck ins Werk zu „richten, dazu werden bestimmte Regeln erfodert, „von denen man sich nicht frei sprechen darf. Da „nun die Originalität des Talents ein (aber nicht „das einzige) wesentliches Stück vom Charakter „des Genies ausmacht, so glauben seichte Köpfe, „daß sie nicht besser zeigen können, sie seien aufblühende Genies, als wenn sie sich vom Schul-

„zwange aller Regeln los sagen, und glauben, „man paradiere besser auf einem kollerichten Pfer„de, als auf einem Schulpferde. Das Genie kann „nur reichen Stoff zu Produkten der schönen „Kunst hergeben, die Verarbeitung desselben und „die Form erfodert ein durch die Schule gebilde„tes Talent, um einen Gebrauch davon zu machen' „der vor der Urtheilskraft bestehen kann." — Wenden wir dieß auf die Musik an; so ergiebt sich daraus die Wichtigkeit der Regeln vom Kontrapunkt und überhaupt von der Harmonie für den Komponisten, und die Nothwendigkeit der Regeln vom guten Vortrage für den ausübenden Tonkünstler.

Ferner läßt sich noch ein andrer Unterschied in dem Wesen und der Wirkung der Musik bemerken, welcher sich gewissermaßen auf jene obige Unterscheidung in das Formelle und Materielle zurückführen läßt. Manche vernehmen nämlich die Musik mehr leidentlich, andre mehr selbstthätig. Der Grund davon liegt oft in der verschiedenen Art der Musik selbst, in wie fern sie im ersten Fall mehr das Herz rührt, aus dem sie selbst floß, im andern Fall aber mehr die Fantasie in Schwung setzt. Die er-

ſtere Gattung iſt ein einfacher Ausdruck menſchlicher Gefühle und Gemütsbewegungen. Die andre Gattung iſt ſelbſt mehr das Werk der begeiſterten Fantaſie, als des gerührten Herzens, und beſteht vornehmlich in der ſogenanten muſikaliſchen Malerei und Nachahmung der Natur, und in den bewundernswürdigen Wendungen, Verbindungen, Uebergängen und Ausgängen der Harmonie. Ob gleich jede dieſer Gattungen für ſich beſtehen kann, ſo werden ſie doch oft mit Glück verbunden: jene ſanftere wird bisweilen durch die lebhaftere erhoben, damit das Gemüt in neuen Schwung geſetzt werde: oder dieſe feurige Muſik verliert ſich in die ſanftere, um den angeſtrengten Gemütskräften gleichſam Erhohlung zu geben.

VIII

Ueber die Beſchaffenheit des Vergnügens an den Werken der Tonkunſt überhaupt.

Ob nun gleich das Vergnügen, welches die Tonkunſt gewährt, bei den Meiſten, denen nicht weniger Bildung des moraliſchen, als des äſthetiſchen,

Gefühls mangelt, nichts mehr als Sinnenlust, und daher von keinem besondern Werth ist; so scheint mir doch die Behauptung ganz falsch, daß überhaupt die Musik am Ende nichts als ein körperliches Vergnügen, nichts als bloße Sinnenlust, oder Gesundheitsgefühl beabsichtigen und bewirken könne. Zwar hat Annehmlichkeit und Sinnenreiz in ihr vielleicht mehr Antheil, als in irgend einer andern schönen Kunst: aber unbefangene Kenner derselben werden ihr gewiß auch nicht wahre Schönheit und den Ausdruck des Erhabenen absprechen können. Was Kant also in folgenden Stellen von der Musik sagt, kann (wie sich aus dem Uebrigen ergiebt) nicht von der Musik, als schöner Kunst (zu welcher er sie doch selbst rechnet), sondern muß von dem bloßen musikalischen Zeitvertreibe in Gesellschaft, besonders von der Tafelmusik (die er selbst erwähnt), großentheils auch von der gewöhnlichen Tanzmusik zu verstehen seyn. Er sagt nämlich, da er von den vergnügenden Spielen gesprochen hat (in der Schlußanmerkung des ersten Abschnitts der Kritik d. ästh. Urtheilskraft): „Musik ist eine Art des „Spiels mit ästhetischen Ideen, die blos durch „ihren Wechsel und dennoch lebhaft vergnügen

„können; wodurch sie ziemlich klar zu erkennen
„geben, daß die Belebung darin blos körper-
„lich sei, ob sie gleich von Ideen des Gemüts er-
„regt wird, und daß das Gefühl der Gesundheit,
„durch eine jenem Spiele korrespondirende Be-
„wegung der Eingeweide das ganze für so fein
„und geistvoll gepriesene Vergnügen einer aufge-
„weckten Gesellschaft ausmache. Nicht die Be-
„urtheilung der Harmonie in Tönen, die mit ih-
„rer Schönheit nur zum nothwendigen Vehikel
„dient, sondern das beförderte Lebensgeschäfft im
„Körper, mit Einem Wort das Gefühl der
„Gesundheit (welche sich ohne solche Veran-
„lassung sonst nicht fühlen läßt) machen das Ver-
„gnügen aus, welches man daran findet, daß man
„dem Körper auch durch die Seele beikommen und
„diese zum Arzt von jenem brauchen kann. In
„der Musik geht dieses Spiel von der Empfindung
„des Körpers zu ästhetischen Ideen (der Objekte
„für Affekte), von diesen alsdann wieder zurück,
„aber mit vereinigter Kraft auf den Körper."

Alles dieses ist blos von dem Tonspiele, als einem Mittel zum bloßen Sinnenvergnügen zu verstehen, wohin auch die Tafelmusik zu rechnen ist, die Kant im 44. §. erwähnt, als

„ein wunderlich Ding bei großen Gelagen, wel-
„ches nur als ein angenehmes Geräusch die Stim-
„mung der Gemüter zur Fröhlichkeit unterhalten
„soll, und, ohne daß Jemand auf die Kompo-
„sition derselben die mindeste Aufmerksamkeit ver-
„wendet, die freie Gesprächigkeit eines Nachbars
„mit dem andern begünstigt."

IX.

Musikalische Werke sind Werke des Genies *)

Ungeachtet die schöne Kunst in ihren Darstellungen frei sein muß, und nur durch eine freie und von selbst mit dem Verstande übereinstimmende Beschäftigung der auffassenden Einbildungskraft Wohlgefallen erregen kann, so kann sie doch, in Ansehung des Stoffs und der Hülfsmittel, zu ihrem Zweck eines gewissen Mechanismus nicht

*) Man vergleiche Kant's Krit. d. Urtheilskraft §. 45. Schöne Kunst ist eine Kunst, so fern sie zugleich Natur zu seyn scheint. §. 46. Schöne Kunst ist Kunst des Genies. §. 47. Erläuterung und Bestätigung obiger Erklärung vom Genie. §. 48. Vom Verhälnisse des Genies zum Geschmack.

entbehren, welcher gleichsam die sichtbare oder fühlbare Hülle ihres Geistes bildet, und ihre übersinnlichen Ideen versinnlicht, oder doch überhaupt zur äußern Zusammensetzung und Bildung ihrer Werke nothwendig ist. Zu diesem Mechanismus gehören in der Musik unter andern der Rhythmus und die Hervorbringung der mannichfaltigsten Töne auf den verschiedensten Instrumenten. Solche mechanische Mittel, die auf materiellen Gegenständen beruhen und sich sinnlich behandeln lassen, können *gelehrt* und *mitgetheilt* werden; die Fertigkeit in ihrer Anwendung heißt man die *Kunstgriffe* verstehen. Der Besitz des Kunstgriffs, der mechanischen Fertigkeit, macht bei weitem noch keinen eigentlichen, keinen schönen Künstler, wenn ihm der *Geist der Kunst*, wenn ihm *Genie* fehlt. Die Verarbeitung des Mechanischen, die Veredlung des Stoffes durch die Form, des Sinnlichen durch das Uebersinnliche, setzt Gefühl fürs Schöne (Geschmack) und Genie voraus.

Eine wichtige Lehre für Tonsetzer sowohl als für Virtuosen ist es, daß die schöne Kunst und folglich auch die Musik als solche, wenn sie dem Zwecke schöner Darstellung nicht selbst entgegenarbeiten will, die *Absicht zu gefallen* nicht merkbar

werden lassen darf. So etwas verrathen z. B. zu häufige Wiederholungen gewisser Lieblingsgänge in der Musik, zu lange, zu gekünstelte und zu häufige Kadenzen, oder Verzierungen u. d. gl. Affektation mehr. Der Anschein von Eitelkeit und Zudringlichkeit beleidigt unsre Vernunft und stört das freie Gefühl des Schönen. Die Freiheit der Einbilkraft im Auffassen des Tonstücks würde gestört werden, wenn wir veranlaßt würden, dasselbe nach dem Zweck des Gefallens zu beurtheilen, wenn also der Begriff von der Erreichung oder Verfehlung eines äußern Zwecks unser Urtheil bestimmte. In diesem Falle würden wir auf Geschicklichkeit und Vollkommenheit ausgehen, und dadurch das reine Gefühl der Schönheit einbüßen müssen. Das Schöne gefällt aber nicht durch die erkannte Tauglichkeit des Gegenstandes zu irgend einem Zweck, nicht durch den Begriff seiner Brauchlichkeit, sondern durch die bloße, von der darstellenden Einbildungskraft aufgefaßte, und dem Verstande angemessene, Form des Objekts. Ein schönes Kunstwerk (und also auch ein musikalisches) soll so in sich selbst vollendet sein, daß es ein völliges, innig verbundenes Ganzes ausmacht, daß gar nichts von dem Mechanismus des Künstlers,

gar nichts von den Kunstregeln oder der Schulform hervorschimmert, sondern ein Werk der Natur vor uns zu liegen scheint. Wir nennen dasjenige Natur, was durch sich selbst nothwendiger Weise so und nicht anders beschaffen ist, und uns an sich auf keine äußere, durch Freiheit nach gewissen Zwecken wirkende, Ursache hinweiset, sondern seine Regelmäßigkeit und Gesetzmäßigkeit bewußtlos in sich selbst hat. Die schöne Darstellung schließt also alles Unnatürliche, Gesuchte, Gekünstelte, Studirte aus, und soll bei aller Pünktlichkeit in der innern Anordnung und Regelmäßigkeit doch keine Peinlichkeit, keine mühsame Einrichtung verrathen, so viel die erste Vernehmung, den unbefangenen Sinn und den reinen Genuß des Schönen angeht.

Freilich läßt sich ein schönes Tonstück auch aus dem Gesichtspunkte des Fleißes, des Talents und der Geschicklichkeit des Künstlers betrachten; davon ist aber hier nicht die Rede. Die Schönheit schließt allen Zwang aus, und die Freiheit im Spiele der Einbildungskraft, im harmonischen Verhältniß zum gesetzmäßigen Verstande, ist ihr wesentlicher Charakter. Das musikalische Stück muß sich also wie ein absichtlo-

ses, aber in sich selbst vollendetes Naturprodukt ausnehmen, wenn wir gleich (sobald wir es durch Vernunft betrachten) wissen, daß es ein Werk der Kunst ist. Um dieser Beschaffenheit willen setzt auch die Tonkunst, als schöne Kunst, Genie voraus.

Genie ist das Talent, die Naturgabe, welche der schönen Kunst die nicht mechanischen, durch keine Begriffe, sondern durch bloße Gefühle bestimmten Regeln der Schönheit giebt. Da Schönheit eine subjektive Zweckmäßigkeit ist, die durch keine Begriffe, sondern durch bloße Gefühle beurtheilt wird; so kann das Genie keine Begriffe von den Regeln angeben, welche, zur Hervorbringung nicht des blos Mechanischen, sondern des eigentlich Schönen angewendet werden. Das musikalische Genie, wie jedes andre Kunstgenie, verfährt nach Regeln, ohne sich ihrer selbst bestimmt bewußt zu sein. Ein unbekannter Drang des Geistes, ein hinreißendes Feuer der Fantasie, bringt Werke hervor, welche allgemeine Bewunderung erwecken, aber ihrer eigentlichen Entstehung nach dem Künstler eben so unbegreiflich, als seinem Publikum, sind.

Die eigentliche Kunst der schönen Komsition läßt sich also weder lehren, noch erlernen. Der Komponist kann die innere Verfahrungsart bei dem Hervorbringen seines Tonstücks nicht angeben. Nicht bestimmte Begriffe, sondern Gefühle, nicht kalte Ueberlegung, sondern feurige Begeisterung, leiteten ihn. Das Urtheil über die Schönheit einer musikalischen Komposition, als ästhetischen Kunstwerks, kann keinesweges auf einem Begriff von seiner Entstehungsart und der objektiven oder subjektiven Zweckmäßigkeit, und also überhaupt auf keinem Begriffe beruhen. Da nun doch ohne Beobachtung einer gewissen Regelmäßigkeit kein Kunstprodukt möglich ist, und der Künstler sein Urtheil über die hervorzubringende Schönheit seines Werkes nicht auf den Begriff von einer darin anzuwendenden Regel, als solcher, gründen kann; so muß die Natur im Künstler der Kunst die Regel geben, d. h. das schöne musikalische Kunstwerk kann nur ein Produkt des Genies sezen. Der Tonsetzer muß zwar von dem Werke, das er äußerlich hervorbringen will, von der Darstellung selbst eine Vorstellung haben: aber man kann deswegen nicht sagen, daß seinem Kunstprodukte bestimmte Begriffe zum Grunde lägen. Denn er ist gewissermaaßen

im vorzüglichen Sinn schon Künstler durch die bloße Idee seiner Einbildungskraft; er darf nunmehr nur getreu das Bild seines Geistes darstellen. Aber die Idee, welche dem Wesen seines hervorzubringenden Kunstwerkes zum Grunde liegt, die ästhetische Idee seiner Einbildungskraft ist kein in der Anschauung bestimmter Begriff von dem Objekte, als einem erkennbaren Dinge; diese ästhetische Idee ist ein ursprüngliches Erzeugniß seines Geistes, ein ursprünglicher Ausdruck des Genies, dem gar keine Begriffe von Regeln und Zwecken zum Grunde liegen können, da vielmehr der Darstellung dieser Idee der Einbildungskraft allererst die Regeln als Mittel zur Ausführung dienen müssen. Der Tonkünstler ist also nicht in der ursprünglichen Idee seiner Komposition, sondern nur in der auszuführenden Darstellung derselben an Begriffe von gewissen Regeln und Mitteln zur befriedigenden ausdrucksvollen Darstellung seines Werkes gebunden. Der Tonkunst also selbst und ihrem ursprünglichen, im Geiste aufgeblühten, Produkte liegt kein Begriff zum Grunde; sie kann blos Kunst des Genies seyn. Genie ist nämlich ein Talent, eine Naturfähigkeit, dasjenige hervorzubringen, wozu sich keine bestimmte Regel geben läßt. Genie unter-

scheidet sich daher von der Geschicklichkeitsanlage und von der erworbenen Fertigkeit zu dem, was nach irgend einer Regel gelernt werden kann. Originalität also, Eigenthümlichkeit muß seine erste wesentliche Eigenschaft seyn, d. h. das Vermögen, aus der Fülle seiner selbst zu schöpfen, selbst gleichsam zu schaffen, selbst darzustellen. Diese Originalität des Kunstgenies muß zugleich musterhaft seyn und Andern zur Nachfolge oder zur Regel der Beurtheilung dienen können. Das musikalische Genie kann aber nicht angeben, wie die Idee seiner Komposition in ihm selbst entstanden und zur Ausbildung gekommen sei; kann also die Hervorbringung und Anordnung solcher Tonstücke nicht durch bestimmte Begriffe wissenschaftlich Andern zur Erlernung mittheilen, hat es sogar selbst nicht zu jeder Zeit in seiner Gewalt, solche Werke hervorzubringen, welche blos den Augenblicken einer glücklichen, aber unfreiwilligen, Begeisterung zu verdanken sind. Das Genie ist die Sprache der Natur, von der es gleichsam beseelt wird. Begeisterung ist der rechte Ausdruck für den Zustand des Tonkünstlers, als hervorbringenden Genies. Begeisterung ist die unwillkürliche Erhöhung und Belebung der Gemütskräfte zur Darstellung eines schönen Gegen-

standes. Begeisterung ist der Name für die ihrem Ursprunge nach unbekannten Regungen des schöpferischen Geistes, die er blos ausdrücken, oder sinnlich andeuten und symbolisch darstellen, aber nie in Begriffe fassen und eigentlich wissenschaftlich mittheilen kann.

Nachahmungsgeist ist dem Genie gerade entgegengesetzt, und bloße Gelehrigkeit kann nicht für Genie gelten. Erlernung ist blos ein Verdienst des Nachahmers: Originalität aber das Glück des Genies. Geistvolle Dichtungen, kühne und bewundernswerthe Darstellungen der bildenden Künste, und der herzerhebende Ausdruck der Musik lassen sich nie erlernen. Vorschriften und Muster dienen nur, die Funken des Genies anzufachen oder die Flammen der Begeisterung zu mäßigen, aber sie können nicht die Funken der Begeisterung selbst schaffen, nicht selbst das Genie hervorbringen.

X

Ueber Nachahmungssucht in der musikalischen Komposition

Die Kantischen Ideen von der Originaliät und Unerreichbarkeit des Kunstgenies überhaupt lassen sich auch auf das Gebiet der Musik anwenden. Die vorzüglichsten, welche hierher gehören, sind ungefähr folgenden Inhalts *).

Musterhaft ist die Originalität des Genies nicht sowohl zur Nachahmung, als vielmehr zur Nachfolge für ein andres Genie, dessen Geist durch die Produkte des ersteren nicht hervorgebracht, sondern blos zum Gefühl seiner eigenen Originalität geweckt wird. Doch dienen die Werke des Genies als Muster der Nacheiferung für andere gute Köpfe, und die Regeln, welche man aus ihrer Beschaffenheit hergeleitet hat, werden als Kunstregeln aufgestellt, in wiefern man einsieht, daß von Beobachtung derselben die Vollkommenheit der hervorzubringenden

*) Krt. d. Urtheilsk. §. 49; Von den Vermögen des Gemüts, die das Genie ausmachen.

Werke abhängt. Nachäffung tritt an die Stelle der Nachfolge und Nachahmung, wenn der Schüler blos auf die genaueste Aehnlichkeit hinarbeitet, ohne sich um die wahre Vollkommenheit zu bekümmern, wenn er also sogar die Fehler und Mängel mit nachmacht, welche man nur dem Genie zu gute halten mußte, weil es mit der Vermeidung dieser Unvollkommenheiten zugleich der Stärke und Originalität seiner Ideen würde geschadet haben. Die Auswüchse des Genies sind nie musterhaft oder nachahmungswürdig, wenn sie gleich bei dem Genie um der Kühnheit seines Geistesschwunges willen, mit welcher die genaueste Regelmäßigkeit und Richtigkeit nicht wohl bestehen konnte, oder um der übrigen großen Vollkommenheiten willen, mit Nachsicht beurtheilt werden.

Eben so fehlerhaft und geschmackwidrig ist die Nachäffung, welche sich im Manieriren zeigt. Das Manieriren besteht nämlich in dem Nachahmen der eigenen Manier, des besondern Charakters, der Originalität des Künstlers, und gleichsam des Buchstabens seiner Werke, ohne den Geist, die innere Kraft und Hohheit desselben erreichen zu können. Werke, die (im eigentlichen, engern Verstande) blos in der Manier Andrer

ausgeführt sind, können nie ein reines Vergnügen gewähren, wenn man die kopirten Originale kennt, weil der Schmuck mit fremden Eigenheiten und das sichtbare Streben, durch denselben zu gefallen, ohne selbst das Vermögen zu geschmackvollen Werken und Genie zu besitzen, und ein oft darin bemerkbarer Kleinigkeitsgeist, uns beleidigen und unser Vergnügen stören.

Der wahre Künstler nimmt sich nicht die Manier, nicht die einzelnen Besonderheiten eines Kunstwerkes zum Muster, weil diese nur zu dem Charakter dieses, aber nicht eines jeden Künstlers überhaupt, nur zu der Eigenthümlichkeit dieser, aber nicht zur Vollkommenheit der Kunstwerke überhaupt, gehören; das Große und Ganze ist das Urbild, nach welchem er sein Werk selbst aufführt, ohne sich durch eine fremde Manier von seinem hohen Ziele entfernen und seinen Geistesschwung hemmen zu lassen.

Manierirt heißt ein Kunstprodukt, dessen Anlage und Plan auf die Auszeichnung und Sonderbarkeit im Ausdrucke und Vortrage der ästhetischen Ideen hingeht, ohne der Idee des Ganzen selbst angemessen zu seyn. Die Auszeichnungs-

sucht, das Affektirte, Pretiöse oder Prangende und Geschrobene ist allem ästhetischen Vergnügen eben so hinderlich, als dieß allein durch Einfalt, Anspruchlosigkeit und Natürlichkeit befördert werden kann

Nicht alle Produkte einer lebhaften Fantasie ohne Unterschied (folglich auch nicht alle so zahlreichen Tonstücke) sind Werke der schönen Kunst, sondern nur diejenigen, welche der Geschmack geläutert und geordnet hat. Das ästhetische Beurtheilungsvermögen, welches Geschmack heißt, muß den Stoff einer reichen und originellen Begeisterung der Gesetzmäßigkeit des Verstandes unterordnen, und ihm die Form geben, durch welche er leicht aufgefaßt werden und einen festeren ästhetischen Eindruck machen kann. Durch das Vermögen der ästhetischen Ideen, d. h. durch Genie, wird ein Kunstwerk geistreich; durch den Geschmack aber erhält es seine Vollendung, nämlich Schönheit. Die Musik erfodert also, als schöne Kunst, zu ihren Werken Geschmack und Genie in Vereinigung.

XI

In wiefern bedarf der Tonkünstler der Kunstregeln?

Kunstregeln gehen den eigentlichen Werken des schöpferischen Geistes nicht voraus, sondern sie werden erst nachher von der Beschaffenheit derselben abstrahirt. Das musikalische Genie komponirt und fantasirt nicht nach Begriffen, sondern nach Gefühlen und Eingebungen der Begeisterung. Aber die bemerkte Regelmäßigkeit seiner Werke kann zur Prüfung des Talents Andrer und zu einem gewissen Maasstabe der ästhetischen Beurtheilung dienen. Eigentliche Erlernung kann auch im Gebiet der Tonkunst nicht Statt finden: d. h. blos das Mechanische, als Mittel der Darstellung läßt sich nach Vorschriften bestimmen und auch erlernen; aber der Geist der Kunstdarstellung kann durch Anhören und Studiren der Meisterwerke blos geweckt und entwickelt, nie eigentlich Andern mitgetheilt oder in ihnen erst hervorgebracht werden. Dennoch darf man nicht glauben, daß das Genie aller Befolgung gewisser Regeln überhoben sei, um Werke hervorzubringen, welche nicht blos Anstaunen und Bewunderung erregen, sondern auch dem gerei-

nigten Geschmacke angemessen sind, und auf allgemeinen Beifall des gebildeten Publikums Anspruch machen können.

Nur der Stoff zu schönen Kompositionen wird unmittelbar vom Genie erzeugt, in wiefern man in der hier genommenen Bedeutung zum Stoff alles das rechnet, was die Begeisterung ursprünglich erfindet, die erste Idee des Künstlers, das originelle Bild seiner Fantasie, den eigenthümlichen großen Gedanken seines Geistes, das erhabene oder zarte Gefühl seines Herzens. In Erfindung des Stoffes, des Gegenstandes, des Inhaltes, erkennen wir das Genie; aber die Form des Stoffes, die Behandlung und Bearbeitung des musikalischen Gegenstandes, die Darstellung des Inhaltes der ästhetischen Idee, der Vortrag, die Einkleidung desselben, der Ausdruck eines Gefühls, alles dieß wird nicht sowohl vom Genie als Genie, sondern nur in sofern erwartet, als sein Talent im Gefühl des Schönen der Natur und der Kunst gebildet, durch die Schule gleichsam bezähmt und geordnet, und in der Ausführung und Darstellung der musikalischen Ideen geübt worden, kurz überhaupt mit Geschmack verbunden ist. (Man vgl. Krit. d. U. K. §. 47. 48.)

Die Einkleidung und Darstellung kann, wiewohl sie in Beziehung auf den Gegenstand als Form zu betrachten ist, doch in wiefern sie ganz originelles, ganz unmittelbares Erzeugniß des Tonkünstlers ist, gewissermaaßen auch zu dem Stoff gerechnet werden, der ein eigenthümliches Werk des Genies ist, und von demselben als ein ihm, wie durch fremde Begeisterung gegebenes, Mannichfaltiges betrachtet wird, welchem er durch spätere und neuere Anordnung (die nur dem Geschmack zukommt) die höhere letzte Form der Einheit eines in sich vollendeten Ganzen giebt. Durch den Geschmack, welcher eigentlich nur ein beurtheilendes, kein hervorbringendes Vermögen ist, giebt das Genie seinem Werke erst die Politur, die Lauterkeit und Reinheit, und diejenige Vollendung, durch welche es des Namens eines wahren Werkes der schönen Kunst werth wird, und allgemeines ruhiges Wohlgefallen erwecken kann.

XII

Ueber das Eigenthümliche in der Mittheilungsart musikalischer Werke

In Ansehung der Mittheilungsart findet bei einigen Künsten ein eigenes Verhältniß Statt. Die meisterhafteste musikalische Komposition bleibt, so lange blos ihre Zeichen auf dem Notenblatte stehen, gleichsam noch unentwickelt, ein bloßer Gegenstand der Idee des Tonsetzers, oder desjenigen, der aus den Zeichen mittelst der Fantasie sich die dadurch angedeuteten möglichen Wirkungen vorzustellen, und also aus der Erfahrung eines ähnlichen Ausdruckes sich den Effekt der Komposition im Geiste vorzubilden vermag. So wie nun das ästhetische Ideenganze dem Komponisten nicht mehr blos im Geiste vorschwebt, sondern durch die sichtbaren Zeichen der Hauptbedingungen seiner Darstellung anfängt mittheilbar zu werden: so ist noch ein anderer Akt der Kunst nothwendig, das ästhetische Ideenganze wirklich darzustellen, nicht blos seiner Möglichkeit, sondern seiner Wirklichkeit nach mitzutheilen. Man kann die Handlung, wodurch die eigentliche Mittheilung vollendet wird, als einen dritten Akt ansehen. Man kann nämlich im Gebiete der

Kunst dreierlei Akte des Genies und des Künstlers unterscheiden. Der erste äußert sich durch die unmittelbare Hervorbringung des ästhetischen Ideenganzen; in ihm liegt der eigentliche Charakter des Genies, als selbstschöpferischen Geistes. Der zweite Akt zeigt sich in dem Streben, die ästhetischen Ideen gleichsam sinnlich zu fixiren und der Mittheilung fähig zu machen; man kann ihn die innere Bearbeitung, Ausarbeitung und Aufstellung des Kunstprodukts nennen. Hierzu gehört ein eigenes Talent, das mit dem ersten Vermögen nicht immer verbunden angetroffen, und oft erst durch eine gewisse Uebung und durch häufige Versuche entwickelt wird. Dazu wird erfodert: erstens eine freie Selbstbeobachtung, eine leise Aufmerksamkeit auf die vorschwebenden ästhetischen Ideen; zweitens eine mit guter Urtheilskraft verbundene Geschicklichkeit, das, was im Geiste vorgeht, treu und wahr und in schicklicher Ordnung darzulegen, wozu auch durch Uebung erworbene Erfahrung vorausgesetzt wird. Der dritte Akt ist die eigentliche wirkliche Mittheilung und Darstellung, der Ausdruck dessen, was im zweiten Akt festgesetzt worden war, die wirkliche Kunstdarstel-

lung, die Handlung, durch welche das Kunstwerk als solches erst eigentlich vollendet und dem ästhetischen Gefühlvermögen vorgehalten wird. Man kann behaupten, daß dieser dritte Akt der Kunst bei der Musik einen eigenen Künstler erfodere, wiefern das Talent dazu nicht nothwendig mit dem Talent der Komposition verbunden seyn, sondern dem Tonsetzer fehlen, und als das Vermögen des musikalischen Vortrages einem Andern, der nicht gerade Komponist ist, beiwohnen kann. Man darf also behaupten, daß der wahre Virtuose, welcher die Idee des Komponisten glücklich zu erreichen weis, eben den Anspruch auf den ehrenden Namen eines Künstlers habe, als der Schauspieler, in dessen Darstellungen der Schauspieldichter seine Idee, sein Kunstwerk selbst, wie in dem getreuen Nachbilde, das dem Geiste vorschwebende Urbild wiederfindet, oder wohl auch seine Idee in der Ausführung selbst sogar noch übertroffen sieht.

Das Vermögen des Virtuosen, in seinem Vortrage sich ganz in die Ideen großer Komponisten zu versenken, erfodert eben so gut ein eigenes Talent, als die Komposition selbst, wiewohl die letztere (wenn sie nicht bloße Nachah-

mung und mechanische Kunst ist) der unerklärbaren ursprünglichen Selbstthätigkeit des Genies, der musikalische Vortrag aber zum Theil der durch Uebung erworbenen Geschicklichkeit und verfeinerten Empfänglichkeit zu verdanken ist.

Vorausgesetzt, daß der Urheber des Kunstwerkes nicht selbst der darstellende Künstler ist (wie das bei einem seine musikalischen Gedanken sogleich selbst vortragenden Tonsetzer oder bei einem selbstagirenden Schauspieldichter der Fall wäre), finden wir nur zwei Künste, welche zur wirklichen Darstellung besondrer Vermittlung durch einen eigenen Kunstakt bedürfen. Die Tonstücke und Gedichte müssen äußerlich vorgetragen werden, um als wirkliche Kunstwerke Eingang in das menschliche Herz zu finden. Bei dem Mangel dieses äußern Vortrages verliert aber die Musik weit mehr, als das Gedicht, weil der stille Leser des letztern sich doch an die Gedankenzeichen halten kann, durch welche es vorzüglich den Weg zum Herzen finden soll, der Notenleser aber den wesentlichen Mangel der unmittelbaren Beziehung der Töne auf das Gefühl mühsam durch Fantasie zu ersetzen suchen muß. Es muß also ein neuer

Grad der Vollkommenheit äußerlich hinzukommen, um die eigene Vollkommenheit der Tonstücke und Gedichte (so weit der Wirkungskreis reicht) allgemein wahrnehmbar zu machen d. h. darzustellen. Die Gartenkunst bedarf einer solchen Vermittlung so wenig, als die Malerei und Bildhauerkunst. Denn das Anordnen des gehörigen Standpunktes, der Aus- und Ansicht, kann nicht mit dem, was der Virtuose oder der Deklamator und Sänger oder Schauspieler zu thun hat, in Vergleichung gestellt werden. Dem, der an den Werken der Gartenkunst oder der Malerei und Bildhauerkunst Theil nehmen will, bleibt die Wahl des Gesichtpunktes selbst überlassen, während der musikalische Zuhörer von der Art des Vortrages geleitet wird, und sich ganz der süßen bezaubernden Gewalt und selbstthätigen Einwirkung des Virtuosen hingiebt.

XIII

Von der Verbindung der Musik mit andern schönen Künsten, und insbesondre von der Oper

Die Schauspielkunst verbindet eine malerische Darstellung der handelnden Personen und des Ortes der Handlung mit der Beredsamkeit, nämlich mit dem Dialog, im Drama. Läßt sie den Dialog weg, und drückt Alles blos durch Gebehrdensprache aus, wie durch eine belebte Malerei, so heißt ihr Produkt Pantomime. Vereinigt sich die Dichtkunst mit der Musik im Gesange, und zugleich mit lebendiger, malerischer und theatralischer Darstellung der Handlungen; so wird diese Oper (im weitern Sinn) genannt. Das Spiel der Empfindungen in der Musik, verbunden mit dem Spiele der Gestalten, macht das Wesen des Tanzes aus. In einem Oratorium vereinigen sich Dichtkunst und Musik zu einem erhabenen und zugleich schönen Ganzen. Ob aber die Schönheit der Kunst durch solche Verbindungen gewinne, wie z. B. vornehmlich in der Oper, ist zweifelhaft. *) Meistentheils muß der einen Kunst um

*) S. Krit. d. U. K. 852. Von der Verbindung der schönen Künste in einem und demselben Produkte.

der andern willen ein Abbruch geschehen, und die Einheit wird durch die mannichfaltigen Gesichtspunkte und durch die getheilte Aufmerksamkeit zugleich mit der Reinheit des ästhetischen Wohlgefallens nicht wenig gestört, wo nicht gar vernichtet. Je mehr Kunst und Geist der Dichter auf den Text zu einer Oper verwendet haben würde (ist mit Recht bemerkt worden), desto mehr würde selbst die vortreflichste Musik an Macht des Eindrucks verlieren. Denn Verstand und Einbildungskraft und selbst Vernunft würden zu sehr von der Begeisterung des Dichters eingenommen und von seiner schönen Darstellung hingerissen seyn, als daß die gehörige Aufmerksamkeit auf die Schönheiten der musikalischen Komposition möglich wäre. Der Text muß also einigermaaßen leer seyn, muß gleichsam nur skizzirt, nur hingeworfen seyn, damit der Komponist durch den Zauber seiner ausdrucksvollen Kunst Etwas auszuführen, gleichsam auszumalen, hervorzuheben, nachdrücklicher zu bestimmen, oder auch hineinzulegen habe. Nur ein sehr weises Zusammenwirken der verschiedenen Künstler, aus deren Händen die Oper hervorgeht, ist im Stande, die Einheit des Mannichfaltigen zu

erhalten, ohne welche kein reines ästhetisches Vergnügen möglich ist. Die edelste Einfalt ist das erste Erforderniß zu diesem Zweck. Der Dichter hat in der Oper mehr als irgendwo die Anhäufung der Bilder einer üppigen Fantasie und alles Schwülstige und Dunkle in der Sprache zu vermeiden; er darf mit weiser Präcision und Simplicität das nur andeuten, was der Tonkünstler, dem hier der Dichter gewissermaaßen den obern Rang erlauben muß, mit der eindringenden Sprache des Herzens weiter ausführt und entwickelt *).

*) Sehr wahr und wichtig scheint mir das, was Hr. Musikdir. J. N. Forkel in Steph. Arteaga's (von ihm mit Anmerkungen zu Leipzig, bei Schwickert, in 2. Bden 8. teusch herausgegebener) Geschichte der italiänischen Oper von ihrem ersten Ursprung an bis auf gewärtige Zeiten, (im 2ten Th. S. 235 — 240) gegen diejenigen sagt, welche verlangen, daß der Tonsetzer in seinen Schilderungen der Leidenschaften so geschwind fortgehen soll, als es in der Poesie geschieht. „Die Bedeutung der Worte (heißt es) oder der Mittel des Ausdrucks, deren sich die Poesie bedient, ist festgesetzt und allgemein angenommen; sie bedarf folglich nur weniger Worte, um die Hauptzüge einer Leidenschaft so anzugeben, daß das Herz oder die Einbildungskraft auf den Weg gebracht wird, sich die Modifikationen derselben selbst hinzuzusetzen. Hingegen die Mittel des musikalischen Ausdrucks, die Töne, haben keine bestimmte Bedeutung, sondern müssen sie erst durch mancher-

Und in dem malerischen und dramatischen Theile der Oper darf keine verschwenderische Pracht

lei Neben- und Umwege, d. h. durch mancherlei Kombinationen erhalten, die das Herz gleichsam erst nach und nach auf den Punkt führen, wohin die Kunst die Absicht hatte, es führen. Wer daher der Musik ihre Ausführlichkeit nehmen will, nimmt ihr zugleich ihre Kraft, und beweist noch außerdem, daß er über ihre innere Natur nie reiflich nachgedacht hat. Auch die Wege sind verschieden, auf welchen beide Künste ihre Wirkung thun. Die Poesie wirkt zunächst auf den Verstand, weil ihre Zeichen oder Mittel des Ausdrucks nicht natürlich, sondern künstlich und konventionell, sind. Der Verstand allein kennt ihre Bedeutung, und benachrichtiget das Herz erst gleichsam davon. Die Wirkungen der Poesie auf Herz und Empfindungen sind also mittelbar. Die Musik hingegen geht gerade zu oder unmittelbar ans Herz selbst. Ihre Eindrücke sind daher auf alle Fälle nicht nur stärker, sondern auch wenigstens eben so bestimmt und sicher, als die der Poesie, wenn ihr, wie es ihre Natur und der Weg, dessen sie sich bedient, erfodert, Zeit gelassen wird, durch gehörige Umwege das Herz und die Einbildungkraft auf den gewünschten Punkt zu bringen. Sollen wir ihr dieses Vermögen schmälern? Sollen wir ihr durch die Beraubung ihrer Ausführlichkeit auch sogar ihren physischen Einfluß auf den menschlichen Körper nehmen, wodurch der Umlauf des Blutes einen Gang nimmt, der der vorgesetzten Empfindung angemessen ist, sie folglich nothwendig befördern und ansehnlich verstärken muß? Dieß alles wollen wir thun, und sodann doch noch von ihr Ausdruck und Schönheit fodern?"

und kleinliche Ausführung gewisser Handlungen und nichts von allem dem gestattet werden, was nur die Aufmerksamkeit theilen und zerstreuen, und den Eindruck eines in sich vollendeten Ganzen, d. h. die ästhetische Einheit, stören könnte. Im entgegengesetzten Fall würde die Oper nur den Geschmack verderben, anstatt ihn zu erhöhen, und das betäubende Vergnügen gewähren, welches in der That der große Haufe statt des Schönen zu lieben und zu suchen pflegt.

Die Oper ist, was ihren poetischen Theil betrifft, ein pragmatisches und zwar ein dramatisches Gedicht, das entweder Komödie in weiterem Sinn oder Trauerspiel seyn kann. Den Plan zur Oper überhaupt, als einem ästhetischen Ganzen, zu dessen Hervorbringung sich fast alle schöne Künste vereinigen, kann eben so wenig der bildende Künstler, als der Tonkünstler erfinden, angeben und festsetzen, so bedeutend auch beider Antheil an der ganzen Oper seyn mag. Nur der Dichter, als ein Künstler, der durch Begriffe wirkt, der aus psychologischen und moralischen Quellen schöpfen kann und soll, der durch Vernunft und Fantasie das Gebiet des Wirklichen und des Möglichen gleichsam in seiner freien Ge-

walt hat, ist fähig und befugt, das psychologische und moralische Ganze, worauf sich alle pragmatische und also auch dramatische Darstellung zurückführen läßt, zu erfinden und so anzuordnen, daß es auf das Gemüt der Zuhörer und Zuschauer zweckmäßig wirken kann. In sofern hat der Dichter allerdings bei der Oper den obersten Rang. Denn er ist Urheber der Idee des Ganzen entwirft den Plan einer für Verstand und Herz interessanten und befriedigenden Darstellung, zeichnet den Gang der Gedanken und Empfindungen vor, die er entweder den handelnden Personen in den Mund legt, oder durch die Musik begleiten oder ausdrücken läßt. Von seiner Idee und seinem Plan hängen der bildende Künstler, der Tonsetzer und alle, die sonst noch mitwirken, ab. In so fern sind Musik und bildende Kunst der Dichtkunst in der Oper untergeordnet.

Der Dichter und zwar der Schauspieldichter schreibt den andern Künstlern Regeln vor. Man kann das dramatische Gedicht, die Oper, von poetischer Seite, nicht als Eigenschaft der Musik oder der malerischen Darstellung, nicht einmal der handelnden Personen ansehen, sondern es verhält sich vielmehr wie ein Subjekt zu seinen Prädika-

ten. Die Poesie, als der wesentliche Charakter des Ganzen, äußert sich nun theils durch sich selbst und mittelst der handelnden Personen, theils durch die Musik, welche die, mit den (von der Dichtkunst bestimmten) Gesinnungen und Handlungen verbundenen, Gefühle ausdrückt. Auch das Malerische in der Oper verhält sich zur Idee des Dichters nur wie Eigenschaft zum Subjekt, oder wie Mittel zum Zweck, wie ein Materiale zur Darstellung der Form.

Allein obgleich der Dichter, als Urheber des Plans der Oper und ihrer wesentlichen Form, den obersten Rang behauptet, und ihm die andern Künste, als Mittel zu seinem Zweck, als Prädikate des Subjekts, das er aufstellt, untergeordnet sind; so folgt daraus doch nicht, daß sein Zweck die vielleicht noch größere Ausbreitung der andern Künste ausschließe. Sein Zweck ist eine durch sich selbst, d. h. als Darstellung, gefallende Darstellung. Dieser soll durch eine, nach seinen Regeln bestimmte, Vereinigung mehrerer Künste, vornehmlich der Musik mit der Poesie, erreicht werden. Alle Künste können nicht gleichen Rang haben; jede kann nicht ein durch sich selbst bestimmtes und für sich ein Ganzes ausma-

chendes Kunstwerk aufstellen, sondern eins muß durch das andere bestimmt, eines dem andern untergeordnet, aus dem andern erklärbar seyn, und alle müssen sich zu einem gemeinschaftlichen Zwecke vereinigen; und hier ist es die Idee des Operndichters, auf welche Alles zurückgeführt wird, und in welcher sich Alles vereiniget.

Die Frage ist nun: erreicht der Operndichter den Zweck einer durch sich selbst gefallenden dramatischen Darstellung besser, wenn er selbst durch Worte, nicht nur die Gedanken, sondern auch sogar die Gefühle und Leidenschaften der Handelnden auf das Lebendigste ausdrückt, so daß man der Aktion und mündlichen Sprache und auch der Musik gar wohl überhoben seyn könnte, und das dramatische Gedicht nur in der gehörigen Stimmung lesen dürfte, um es hinreichend zu verstehen und mit den darin vorkommenden Personen zu sympathisiren? Oder erreicht er seinen Zweck als dramatischer Dichter besser, wenn er (außer der allgemeinen ästhetischen Idee und Anlage und Anordnung der Oper) nur soviel zu dem ästhetischen Ganzen derselben mitwirkt, als recht eigentlich in seiner Gewalt steht, und dasjenige, was er nicht direkt, unmittelbar und mit der gehörigen Energie

und Lebendigkeit darstellen und ausdrücken kann, den andern, auf Einen und denselben Hauptzweck hinwirkenden, Künstlern auszuführen überläßt? Offenbar wird man nur das letztere zugeben können, zumal da unser Gemüt nicht fähig ist, mehrere Vollkommenheiten zugleich wahrzunehmen, ohne daß durch Aufmerksamkeit auf die eine die Empfänglichkeit für die andere zum Theil oder völlig verschlossen, oder bei dem Versuche, beiderlei Vollkommenheiten aufzufassen, eine unangenehme Theilung und Zerstreuung der Achtsamkeit hervorgebracht würde.

So wie nun die Dichtkunst nur durch Begriffe vermittelst der Worte auf Verstand, Fantasie und Herz wirken kann, während die Tonkunst bloße Gefühle vermittelst sinnlicher Eindrücke auszudrücken, und die bildende Kunst nur Anschauungen darzustellen vermag: so wird die Dichtkunst in Vereinigung mit diesen beiden Künsten den Ausdruck der Gefühle und die Darstellung der Anschauungen nicht sowohl sich selbst zum unmittelbaren Zweck machen, als sie vielmehr den andern Künsten überlassen. Der Dichter wird also in der Oper, wo er eimal seine Idee nicht selbst allein darstellt, sondern zur lebendigsten Darstel-

lung sich der andern Künste bedient, um einen ungetheilten, völlig zusammenstimmenden Eindruck hervorzubringen, da, wo bald Musik bald bildende Kunst den besondern Zweck unmittelbarer und also wirksamer erreichen kann, im Sprachausdrucke nicht diejenigen Kräfte der Poesie aufbieten, welche zum gefühlvollen Ausdruck und zur malerischen Lebendigkeit der Epopee *) (als eines in sich vollendeten Ganzen) erfordert werden; sondern er wird zwar die Kraft und Schönheit der Dichtkunst nicht verleugnen und trockene Prosa an ihre Stelle setzen, aber doch, sobald Musik nebst den andern Künsten mit ihm gemeinschaftlich wirkt, die Ueppigkeit der Fantasie, die Gedankenfülle und Ausführlichkeit seiner eigenen Darstellung vermeiden, welche nur einem für sich bestehenden blos poetischen Werke angemessen sein würden.

Da die Musik, wenn sie einmal sich zum ästhetischen Vergnügen mit andern Künsten verbinden

*) Den Geist der epischen Dichtungsart findet man vortrefflich charakterisirt in K. L. Reinholds Rede über die nähere Betrachtung der Schönheiten eines epischen Gedichts (Jena 1788. 8.)

soll, nur da recht eigentlich an ihrer Stelle ist, wo es auf den Ausdruck von Gefühlen und Gemütsbewegungen und auf Rührung ankommt; so würde sie in der Oper eine sehr unbedeutende Rolle haben, wenn der Dichter etwa didaktisch verfahren, und durch die Handelnden mehr Witz und Laune und überhaupt mehr Begriffe des Verstandes und der Vernunft mittheilen, als uns durch Aeußerung starker Gemütsbewegungen und Ergießungen eines vollen Herzens interessiren wollte. Die Dichtungsart für die Oper muß also lyrisch sein, nicht sowohl Gegenstände schildern, als Gefühle ausdrücken oder doch zum Ausdruck der Gefühle vorzüglich Anlaß geben; das Gesetz ihrer Darstellungsart muß größtentheils blos das Gesetz der Fantasie, der zufälligen Association, wenigstens zu sein scheinen. Die Personen in der Oper müssen unwillkürlich zu singen scheinen, überwältigt von ihren Gedanken und Gefühlen. Durch diesen unwillkürlichen Drang des Herzen wird alles Schwülstige und Ueberladene eben so sehr ausgeschlossen, als gesuchter Witz, Scharfsinn, und Alles, was nur durch Kunst und tiefe Ueberlegung möglich scheint.

So wie man nun in der Oper vom Dichter eine gewisse Einfachheit und Natürlichkeit fodert, so muß man vom Tonsetzer das rühmen können, was Wielaud (in seinen Briefen über das teutsche Singspiel Alceste im Teutschen Merkur I. B. 1. St. 1773) von dem Komponisten seiner Alceste, Schweizer, rühmt (und was man auch, in nicht geringerem, wo nicht in noch höherem, Grade völlig von dem unsterblichen Mozart rühmen könnte, wenn so große Dichter für ihn gearbeitet hätten): „daß er sich des eignen „Charakters der Personen bemächtige, mit Feuer „ihre Leidenschaften, mit Wahrheit, Feinheit und „Zärtlichkeit ihre Empfindungen ausdrücke, jede „wichtige Stelle vorbereite, oder unterstütze, oder „vollende; mit Weisheit die Begierde, zu schim„mern und den Ohren zu schmeicheln, ja, wo es „seyn muß, die mechanischen Kunstregeln selbst der „höhern Absicht, auf die Seele zu wirken, auf„zuopfern wisse; daß er schweige, wo der Dichter „allein reden muß, aber wo jener an den Grän„zen seiner Kuust ist, ihm mit der ganzen All„macht der seinigen zu Hülfe eile; daß er nicht „sowohl mit seinem Dichter ringe, als sich in ihm „verliere, mit ihm zu Einer Person werde, daß „Ein Genius, Ein Herz beide zu beseelen scheine;

„daß er den Gedanken des Dichters den einzigen
„angemessensten Ausdruck unter allen möglichen
„zu geben suche, und sich gleichsam des Ideals be-
„mächtige, welches dem Geiste des Dichters vor-
„schwebte, und welches er unvermögend war mit
„Worten völlig zu erreichen."

Einfachheit des Plans und der Ausführung scheint bei der Oper um so nöthiger zu seyn, je zusammengesetzter sie schon ihrer ursprünglichen Form nach ist. Episodische Personen und Nebeninteresse würden die Aufmerksamkeit des zuschauenden Zuhörers, die schon durch alle Künste genug beschäftigt wird, zu sehr anstrengen und ermüden. Noch weniger vertragen sich lange Deklamationen und künstliche Verse mit der einfachen, unvorbereiteten Sprache des Affekts; und, wo der Affekt verstummt, da wird die Musik die unnennbaren Gefühle uns offenbaren, die seine Sprache hemmen, aber durch musikalische Töne mitgetheilt, unsere ganze Sympathie durchdringen. „Lange Reden (sagt Wieland in den ange-
„führten Briefen mit Recht), so schön sie als Re-
„den immer seyn mögen, machen in Trauerspielen
„selten eine gute Wirkung. Aber nirgends sind
„lange Reden weniger zu dulden, als im Sing-

„spiel. Hier, wo die Sprache der Musen al„lein geredet wird, muß Alles warme Empfin„dung oder glühender Affekt seyn. Ein Liebhaber, „der in schmelzenden Tönen seine Gefühle aus„athmet, rührt uns; ein Sophist, der uns Ver„nunftschlüsse vorsingen wollte, würde uns unge„halten machen oder einschläfern."

Der Einfachheit des Plans und der Ausführung widerspricht aber (auch nach dem Urtheile des berühmten Dichters) die Mannichfaltigkeit und Abwechslung nicht, welche in jedem Schauspiele, vornehmlich aber in der Oper, Grundgesetz ist. Nach heftigen Bewegungen verlangen und bedürfen wir Erhohlung in sanften und ruhigen Empfindungen, welche übrigens mit dem Tone des Ganzen in keinem unschicklichen Widerspruch stehen dürfen. Der Uebergang darf auch nicht zu schnell, oder die plötzlichen Uebergänge von einer starken und lebhaften Empfindung in in eine sanfte und ruhige müssen aus dem Zustande der Person begreiflich sein. Der plötzliche Abfall einer gefühlvollen leidenschaftlichen Arie in ein trocknes Recitativ ist uns meistens unangenehm, während die natürliche Erhebung des ruhigeren Recitativs zur feurigen Arie uns Vergnügen

macht. Der Dichter muß daher dem Tonsetzer Gelegenheit zu natürlichen, allmählichen Uebergängen von der Arie ꝛc. zum Recitativ oder von dem Recitativ zur Arie ꝛc. geben, die Fälle ausgenommen, wo der schnelle Abfall aus den Umständen ganz begreiflich, also natürlich, und daher auch nicht unangenehm ist *).

Ueberhaupt ist im Singspiel die folgende Regel von der größten Wichtigkeit, weil die Vernachläßigung derselben die Einheit des ästhetischen Vergnügens stört: daß immer ein natürlicher Zusammenhang und leichter Uebergang zwischen den Recitativen, Arien und Chören und den Gesängen überhaupt vom Dichter und Tonsetzer veranstaltet werde; daß jede unangenehme Leere zwischen den ausdrucksvollsten Gesängen, jede Lücke in dem Ganzen, jeder unnatürliche Abfall (welcher weder aus dem Gange der Empfindungen, noch aus den Umständen leicht begriffen wird) verhütet werde. Der stärkste Kontrast in der Ge-

*) Gretry macht in seinen Memoires ou Essai sur la Musique (Paris 1789. 8.) die richtige Bemerkung: „Der zu lebhafte Eindruck eines Musikstückes schadet der Wirkung des Ganzen. Nach einer stark beklatschten Bravourarie bleibt eine Leere, in welcher alle Aufmerksamkeit aufhört.“

müthsstimmung, verschiedener Personen, zu gleicher Zeit oder in der Aufeinanderfolge, ist dieser Regel gar nicht zu wider. Denn hier muß Alles auch natürlicher und begreiflicher Weise zusammenhängen, und das Ganze macht uns lebhaftes Vergnügen, weil im ästhetischen Genuß Gefühl, Einbildungskraft, Verstand und Vernunft zugleich beschäftigt werden, und oft durch Vernunft die Einheit hervorgebracht wird, welche die Sinnlichkeit mittelst der Einbildungskraft nicht sogleich finden konnte.

Da die Poesie des Dichters, nicht blos dem Inhalte, sondern auch der Form nach, mit der Musik, von der sie begleitet oder noch weiter unterstützt und ausgeführt wird, genau zusammenstimmen, also lyrisch und musikalisch seyn muß; so ist auch die Frage über die Singbarkeit der zum Singspiele gewählten Sprache und über das schickliche Sylbenmaaß und die ganze Versifikation von Wichtigkeit*). Je gewöhnlicher man die italiänische Sprache für die schicklichste

*) Einige schätzbare Bemerkungen über diesen Gegenstand enthält die Recension von Arteaga's Geschichte der italiän. Oper in d. N. Bibl. d. sch. Wissensch. u. fr. Künste (40. B. 1. St. 1790. S. 155. ff.) „Der Gesang (heißt es unter andern) ist die Hauptsache im

Sprache zur Oper erklärt, um so befremdender ist anfangs das Urtheil eines berühmten italiänischen Komponisten, welches Wieland im Teutschen Merkur (II. Bd. 3. St. 1773. S. 323 — 325.) zur Rechtfertigung der teutschen Sprache anführte. Dieser Mann, der (wie W. anmerkt) in seinen dramatischen Kompositionen Genie, Geschmack und Einsicht in die Geheimnisse seiner Kunst gezeigt hat, sagte ein par Jahre zuvor, ehe an eine teutsche Alceste gedacht wurde: daß er sich „über das Vorurtheil der Teutschen gegen die Geschicktheit ihrer Sprache zum hohen „lyrischen Gesang und zur musikalischen Deklamation schon oft verwundert habe. Er behauptete, „der Vorzug der wälschen Sprache vor der unsri-

musikalischen Drama. Ein Dichter also, der für dasselbe arbeitet, muß alle Wörter und Wortfügungen vermeiden, die nicht gesangmäßig sind, und den Plan des Gedichts so anlegen, daß der Gesang in mannichfaltigen Abwechslungen erscheint, und stets leidenschaftlicher Empfindungen Ausdruck ist: so wie der Tonsezer, der des Dichters Ideen ausbildet, die Instrumentenmusik nicht auf des Gesanges Kosten darf glänzen lassen. Man sagt unrecht: der Dichter sey bey diesem Drama des Tonkünstlers Diener. Er ist dessen Wegweiser: von seiner Geschicklichkeit hängt es ab, ob der Gesangskomponist zum Tempel des Ruhmes und der Unsterblichkeit gelangen soll."

„gen in Absicht auf die Singbarkeit sei lange nicht „so groß, als man sich einzubilden pflege. Denn „damit eine Sprache musikalisch sei, komme „es weniger darauf an, daß sie sich wegen häufi„ger A, E und O, leicht aussprechen und sin„gen lasse, als darauf, daß sie alle Arten von „Bildern, Bewegungen, Empfindungen und Lei„denschaften durch Worte, die dem Ohr etwas „mit dem Gegenstande Uebereinstimmendes ein„drücken, zu bezeichnen geschickt sei. Und dieß als „einen unleugbaren Grundsatz vorausgesetzt, wür„de es, bei näherer Vergleichung, schwer fallen, „zu entscheiden, welche von beiden Sprachen zur „dramatischen Musik die tauglichste wäre. Die „unsrige besitze eine Menge nachahmender Töne, „eine Menge von sanften und einen noch größe„ren Reichthum an schallenden, prächtigen, den „majestätischen und furchtbaren Auftritten in der „Natur angemessenen, Worten und Ausdrücken, „so daß ein verständiger Komponist, was sie viel„leicht an Weichheit und Süßigkeit gegen die Wäl„sche verliere, an der Stärke und dem Nachdrück„lichen, das sie vor derselben voraus habe, reich„lich wiedergewinnen könne. Ueberdieß setze sie „durch die größere Mannichfaltigkeit ihrer Töne „und lyrischen Versarten, und durch ihre beinahe

„gleich große Freiheit in Stellung und Verschrän-
„kung der Wörter, sowohl den Dichter als den
„Komponisten in den Stand, der Deklamation
„diesen schönen, immer der Sache angemessenen
„Numerus zu geben, von dessen wunderbaren
„Kräften die Alten so richtig dachten, daß Cicero
„die große Wirkung der rednerischen Blitze des
„Demosthenes hauptsächlich der Ursache beimisset,
„weil sie gleichsam auf den Flügeln des Numerus
„dahergefahren (Non tanto impetu vibrarent
„fulmina illa, nisi numeris ferrentur. Orat. c.
„70.) Kurz (sagt Wieland) unverblendet von
„Parteilichkeit für seine Muttersprache behauptete
„dieser einsichtsvolle Mann, es werde nur darauf
„ankommen, daß ein teutscher Dichter, der sich
„seiner Sprache zu bedienen wisse, und die Kunst
„besitze, so viel Wohlklang und Numerus in seine
„Versifikation zu bringen, daß die bloße Dekla-
„mation derselben schon eine Art von Musik sei,
„sich mit einem Komponisten vereinige, der den
„Dichter völlig empfinde und verstehe, und in sei-
„nem Fache das sei, was jener in dem seinigen:
„so würden sie der teutschen Sprache einen
„Triumph verschaffen können, von dessen bloßer
„Möglichkeit sich vielleicht die wenigsten Teutschen
„noch etwas träumen ließen."

Was nun die Versart für das Singspiel oder die Oper betrifft, so muß diese überhaupt den poetischen Regeln gemäß, dem auszudrückenden Gemütszustande entsprechen, insbesondere aber auch der musikalischen Behandlung fähig seyn. Die Reime scheinen mir, bei der musikalischen Begleitung des Gedichts, ganz unnütz, sie müßten denn etwa zum Ausdruck des Komischen beitragen. Wenigstens würde das Reimen für die Oper meistentheils eine überflüssige und unerkannte Bemühung des Dichters seyn, welcher er vielleicht noch dazu manche höhere Schönheiten des Gedichtes hätte aufopfern müssen. Die musikalische Bearbeitung würde die Reime unkenntlich, und durch den musikalischen Rhythmus ziemlich unnöthig machen.

Wie wichtig in der Oper und in dem Gesange überhaupt die musikalische Begleitung seyn könne, zeigt folgende feine Bemerkung eines unsrer beliebten Opernkomponisten, Gretry (in seinen Memoires ou essay sur la Musique. Paris, 1789.) „Ich habe bemerkt, sagt er, daß die Kom„position Hülfsmittel hat, welche die Deklamation „allein entbehren muß. Z. B. ein Mädchen „versichert die Mutter, daß sie die Liebe nicht

„kennt. Während ihre Worte Gleichgültigkeit „ausdrücken, schildert das Orchester die Qualen „ihres verliebten Herzens. Ein Einfaltspinsel „rühmt seine Leidenschaft oder seinen Mut. Sei„ne Worte scheinen feurig; aber das Orchester zeigt „uns durch die Monotonie der Musik das Thier „unter der Löwenhaut. Mit Einem Worte, die „Gedanken müssen in den Worten liegen; aber „ihren geheimen Sinn muß die Begleitung aus„drücken."

XIV

Ueber einige ästhetische Eigenschaften des musikalischen Ausdrucks.

Es giebt gewisse Regeln für den Ausdruck ästhetischer Ideen, die aus musterhaften Produkten des Genies abstrahirt worden sind, und deren Anwendung und Beobachtung, des vortheilhaften Eindrucks wegen, mit Recht als nothwendig dem Künstler vorgeschrieben wird. Man fodert vornehmlich ästhetische Klarheit in der Musik. Der Zuhörer soll über das, was der Tonkünstler sagen will, nicht in Ungewißheit bleiben. Das

Tonstück muß sich, wenn es unter einem bestimmten Namen angekündigt ist, bald als solches erkennen lassen, und der Charakter, den es ausdrücken soll, darf nicht zweifelhaft bleiben.

Die ästhetische Klarheit kann entweder blos das innere Wesen der Musik, nämlich Melodie und Harmonie, oder sie kann ihre äußere Bestimmung, besondre Bedeutung und ihren individuellen Charakter betreffen. Im ersten Fall, welcher die Musik überhaupt, als freie, unbedingte Schönheit, angeht, fodert wenigstens der Musikkenner eine gewisse Bestimmtheit in Melodie und Harmonie; bei der größten Mannichfaltigkeit der musikalischen Wendungen und bei der kunstvollsten Vielstimmigkeit doch eine leichte Verständlichkeit des Hauptthemas mit seinen Nebensätzen und Begleitungen. Im andern Fall, in Beziehung auf besondre, unter gewissen Namen angekündigte, oder für poetische oder theatralische Darstellungen bestimmte, Tonstücke ist die ästhetische Klarheit noch schwerer zu erreichen. Denn außer der erwähnten innern Uebereinstimmung und faßlichen Bestimmtheit der Melodie und Harmonie und ihrer einzelnen Theile, fodert man hier noch eine äußere Uebereinstimmug mit

dem besondern Zweck des Tonsetzers oder Dichters oder der andern Künstler. Es soll also auch die Bedeutung, der Sinn der bestimmten Komposition, theils wenn sie für sich ein Ganzes ausmacht, theils wiefern sie mit einer andern Kunst verbunden wirkt, sich leicht fühlen und entdecken lassen.

Will der Tonsetzer eine Leidenschaft und Gemütsbewegung recht lebendig schildern, so kann er (wie man mit Recht bemerkt hat) dieß oft gar nicht auf dem kurzen Wege, wie etwa Dichter oder Redner oder bildende Künstler. Denn er ist an eine successive Wirksamkeit gebunden, und kann nicht durch Begriffe zu uns sprechen. Ein Gesichtszug in dem Gemälde, Ein Wort in dem Gedicht, sagt uns oft in einem Augenblicke unendlich viel. Der Tonkünstler bemächtigt sich nicht so schnell unsers ganzen Herzens, oft muß er fast alle Kräfte seiner zauberischen Kunst aufbieten, um uns mit dem Gegenstande seiner Begeisterung hinreichend bekannt zu machen, und in die beabsichtigte Stimmung zu setzen.

Wenn also das Thema und der Charakter des Stücks sowohl, als seine innern und äußern, allgemeinen und individuellen Beziehungen leicht

kenntlich seyn sollen, wenn ästhetische Klarheit in der Musik herrschen soll; so werden Präcision, Bestimmtheit, Ordnung und eine gewisse Lebhaftigkeit des Eindrucks nothwendig seyn. Die Verschiedenheit der Grade der ästhetischen Klarheit begründet auch eine Verschiedenheit in der Darstellung. Die ästhetische Klarheit kann in keinem Tonstücke in einem ganz gleichen Grade bleiben; sonst würde die nothwendige Gleichförmigkeit und Einheit des Mannichfaltigen zur Einförmigkeit ohne Mannichfaltigkeit. Es könnte keinen Nachdruck, keine hervorstechenden Stellen in der Musik geben, wenn die Klarheit keine Grade haben, wenn der Ausdruck nicht bald erhöht, bald vermindert werden sollte. Der Komponist stellt seinem Zweck gemäß diese Stelle ins Licht, jene in Schatten, ohne doch in Dunkelheit zu verfallen, durch welche der Sinn seines Tonstücks unkenntlich werden würde. Diese weise Vertheilung des Lichts und des Schattens, durch die ein gleichförmiger, übereinstimmender Eindruck hervorgebracht und das Tonstück mit Leichtigkeit und mit dem Gefühl der Schönheit aufgefaßt wird, kann man ästhetische Haltung nennen.

Soll ästhetische Haltung in einer Komposition gefunden werden, so müssen eben die verschiedenen Grade der ästhetischen Klarheit (die man mit den, von der Malerei entlehnten, Worten, Schatten, Halbschatten, Schimmer, Glanz, Licht, bezeichnen kann) zweckmäßig vertheilt seyn, so dürfen keine interessanten, edeln, erhabenen Gänge der Musik mit gemeinen, alltäglichen und matten, abwechseln, so darf das Thema nicht unausgeführt abgebrochen, sondern es muß gehörig durchgeführt werden.

Die Gleichförmigkeit, welche durch ästhetische Haltung hervorgebracht wird, ist nicht mit der Einförmigkeit zu verwechseln, welche sich durch Kraftlosigkeit ankündigt.

Besonders wichtig sind die Regeln von der ästhetischen Klarheit und Haltung für den musikalischen Vortrag, weil sie in diesem nicht ohne Vernichtung des ganzen herrlichen Eindrucks der vortrefflichsten Komposition übertreten werden können. Die Ordnung und Bestimmtheit, welche, mit Geist und Freiheit verbunden, den wahren Meister ankündigt, ist in der ächten Kunst eben so sehr der Verwirrung und Unbe-

stimmtheit (durch welche sich manche Neuere als Genies aukündigen wollen), als der steifen, pedantischen Regelmäßigkeit entgegengesetzt, in welcher uns Geistlosigkeit anekelt. Wie sehr diese mit der Freiheit der schönen Kunst streite, ist schon oben bemerkt worden.

Am schwersten ist in der musikalischen Komposition die Einheit der ihr so unentbehrlichen Mannichfaltigkeit zu erreichen. Mannichfaltigkeit und Abwechslung dürfen in keiner Musik mangeln, die uns nicht durch Einförmigkeit ermüden soll. Gleichwohl soll das Musikstück einen bestimmten Charakter haben, die Einbildungskraft soll bei dem Anhören desselben nicht zügellos umherschweifen, sondern bei aller Freiheit sich der Gesetzmäßigkeit des Verstandes anschmiegen. Aber selbst die Abwechslung würde zur Einförmigkeit werden, wenn sie auf dieselbe Weise merklich oft wiederkehrte, und die Regeln der verschiedenen Aufeinanderfolge nicht mehr blos dunkel geahnt, sondern mit Gewißheit eingesehen würden.

In einem musikalischen Stück, das einen bestimmten Charakter haben und als Ein Ganzes betrachtet werden soll, darf der Tonkünstler den Zu-

hörer zwar von dem Wege, auf den er ihn selbst geleitet und gewissermaßen festgestellt hat, nicht völlig auf einen ganz entgegengesetzten abführen, aber Umwege sind ihm erlaubt, wenn er nur am Ende auf den eingeschlagenen Weg zurückkommt. Doch giebt es auch in der Musik eine gewisse Weitschweifigkeit, in die man leicht verfallen kann, wenn man der Einförmigkeit auszuweichen sucht.

Die plötzliche Veränderung des einmal eingeleiteten Ganges heißt Ueberraschung. Sie kann von der mächtigsten Wirkung seyn, wenn man sie sparsam und am rechten Orte gebraucht. Die Absicht derselben ist, den Geist in neuen Schwung zu setzen, eine neue Ideenreihe anzuheben und entweder durch dieselbe eine neue Bahn zu eröffnen und bis ans Ende zu verfolgen, oder bald auf die vorige, vielleicht mit verstärkter Wirksamkeit, zurückzukehren. Ein zu häufiger Gebrauch des Ueberraschenden (worin der neuere Geschmack selbst mancher bedeutender Tonsetzer bisweilen zu fehlen scheint) hebt bald die Ueberraschung selbst auf; denn man gewöhnt sich daran oder wird dadurch ermüdet.

Von ungemeinem Effekt ist in der Musik bald das allmähliche Erheben, bald das Nieder-

sinken der Modulation, bald auch ein plötzlicher Abfall in Beidem. Es ist uns aber natürlicher, von einem geringern Grade der Lebhaftigkeit unsers Zustandes zu einem höhern hinauf, und dann von diesem erst zu einem niedern herabzusteigen, als sogleich mit hochgespannter Kraft anzufangen. Die Steigerung oder der Klimax giebt uns daher auch in der Musik mehr Befriedigung, als das Herabsenken des Tons; dieses ist nur dann natürlich, wenn der höchste Grad der Anspannung langsameres oder geschwinderes Nachlassen erheischt. Aber jene Verstärkung des Ausdrucks ist nicht immer anzubringen, sie darf nicht zu häufig und nur in der völligsten Angemessenheit zu dem Charakter des Stücks angewandt werden; sonst würde sie ihre Kraft verlieren und ein Gefühl des Gekünstelten und Gesuchten erregen. Das plötzliche Sinken des Tons darf nur selten und nur um eines ganz besondern Ausdrucks willen vorkommen, weil es an sich unangenehm ist. Wie ästhetisch-zweckmäßig aber sowohl das plötzliche als das allmähliche oder abwechselnde Niedersenken des Tons und Ausdrucks unter gewissen Umständen seyn könne, mag man aus der Analogie mit ein paar poetischen Beispielen abnehmen, wobei sich auch leicht die Anwendung auf Gesangskomposition

und musikalische Deklamation machen läßt. Der Grund einer solchen Abwechslung oder schnellen Veränderung muß bei der Poesie und der von ihr abhängigen Musik in den Gedanken und in den Ideen der Einbildungskraft in Beziehung auf die individuellen Gefühle liegen. Z. B. „die blutige „Zwietracht ist vertrieben mit ihrem verheerenden „mörderischen Gefolge! uns lächelt der Frie„de." Oder im siebenten Gesange von Wieland's Oberon:

Stracks schwärzt der Himmel sich, es löschen alle Sterne:
Die Glücklichen, sie werdens nicht gewahr.
Mit sturmbeladnem Flügel braust von Ferne
der fessellosen Winde rohe Schaar;
sie hörens nicht. Umhüllt von finsterm Grimme,
rauscht Oberon vorbei an ihrem Angesicht;
sie hörens nicht. Schon rollt des Donners droh'nde Stimme
zum dritten Mal, und ach! sie hörens nicht.

XV.

Ueber die Eintheilung der musikalischen Werke

Eine Eintheilung der musikalischen Werke zu versuchen, scheint ein schwereres Unterneh-

men zu seyn, als die Klassifikation anderer Kunstwerke. Der Grund der Schwierigkeit liegt wohl hauptsächlich in der eigenen Freiheit und Ungebundenheit, durch welche sich die Tonkunst vor den andern Künsten so merklich auszeichnet, und welche man, um den Flug des Genies nicht zu hemmen, nicht gern in gewisse Gränzen einschließen mag. Bei der unendlichen Mannichfaltigkeit ihrer Werke würde eine Eintheilung aus blos empirischen Gründen nicht ohne die größte Mühe unternommen und schwerlich bestimmt vollendet werden können. Der einzige Weg, zu einer faßlichen Eintheilung zu gelangen müßte von den nothwendigen Eigenschaften der Musik und von den wesentlichen a priori gegründeten Beschaffenheiten ihrer Werke ausgehen. Die Analogie der Musik mit der Dichtkunst wird uns einigermaaßen dieses Geschäfft erleichtern.

Eine Haupteintheilung der Musik ist möglich, in wiefern wir sie entweder als freie, für sich bestehende, oder als adhärirende, bedingte Schönheit betrachten. Die erste ist die Musik ohne Text überhaupt, ja sogar ohne Namen, oder doch ohne Rücksicht auf die be-

sondern Kunstnamen ihrer Werke. Hierher gehören vornehmlich die freien Fantasieen, oder auch andre musikalische Werke, in wiefern auf keinen Begriff von ihrer bestimmten Bedeutung dabei Rücksicht genommen wird. Die zweite Hauptklasse befaßt diejenigen musikalischen Werke unter sich, welche als bedingte Schönheiten betrachtet werden, die Musik nicht nur mit Text, sondern auch in Verbindung mit andern Künsten, und mit Rücksicht auf die unter besondern Namen bestimmten Kunstbegriffe ihrer Werke. Hierher werden also nicht nur die Singkompositionen und die Opernmusik, sondern auch die einzelnen, mit keinem Text verbundenen, aber unter bestimmten Namen (z. B. als Sonaten, Sinfonien, Fugen ꝛc.) angekündigten, Tonstücke gehören.

Eine zweite Eintheilung wird sich auf den entweder mehr subjektiven, oder mehr objektiven, Grund der Darstellung und der ästhetischen Ideenfolge gründen. Denn bei manchen Tonstücken läßt sich annehmen, der eigene freie Gang der Modulation werde durch kein Objekt bestimmt, sondern beruhe ganz vorzüglich auf subjektiven Gründen, d. h. er hänge fast allein

von der willkührlichen Stimmung und Neigung, kurz von der individuellen Gemütsbeschaffenheit des Tonkünstlers ab, welcher nach den Regungen des Gefühls allein den Gesetzen der zufälligen Ideenassociation der Einbildungskraft folge. Soll der Zuhörer die musikalische Darstellung einem mehr objektiven, als subjektiven, Grunde zuschreiben, so muß er den Gang der Modulation nicht sowohl aus der bloßen Individualität des Tonkünstlers herzuleiten genöthigt seyn, als vielmehr in der Musik selbst etwas Bestimmtes wahrnehmen, woraus sich die Art und Beschaffenheit des ganzen musikalischen Ausdrucks erklären läßt; es muß ihm etwas Objektives vorschweben, was als Bestimmungsgrund der musikalischen Ideenfolge, ihrer Ordnung und ihrem Zusammenhange nach, angesehen werden kann. Zu dieser (objektivbegründeten) Klasse der Musik wird also ein bestimmtes Thema vorausgesetzt, aus welchem sich (so willkührlich es auch vom Komponisten erwählt seyn mag) der Gang der Modulation gleichsam entwickelt. Das ganze Stück besteht gleichsam in einer Entwicklung des Hauptsatzes. Aus dem Hauptsatze läßt sich hier ungefähr der Fortgang der Modulation gewissermaßen ahnen und vorhersehen, während in der ersteren (subjektiv-

gegründeten) Gattung über den freien, ganz willkührlich und zufällig scheinenden, Gang des Tonkünstlers sich nichts bestimmen läßt. Zu dieser objektivgegründeten Gattung würde ich die regelmäßigeren Tonstücke, in denen gewisse Hauptsätze ausgeführt werden (als Fugen, Sonaten, Sinfonien, Rondo's ꝛc.), zu der ersteren subjektiv-gegründeten Gattung aber die freien Kaprisen, Fantasieen und manche einzelne pathetische und regellosere Stücke (z. B. gewisse Adagio's. Largo's u. dgl.) zählen. Wir können die erste Gattung, welche mehr auf subjektiven Gründen beruht, und von dem individuellen Empfindungszustande des Tonkünstlers abhängt, und sich durch einen freieren willkührlicheren Gang ankündiget, nach der Analogie mit der lyrischen Poesie, die andre aber, welche durch ein Objekt bestimmt zu werden scheint, nach der Analogie mit der (im weitern Sinn sogenannten) epischen Dichtung betrachten. Die gleichsam epische Musik kann nun entweder (als freie Schönheit) ein, an keinen bestimmten Begriff gebundenes, Thema entwickeln und durchführen (wie die Fuge), oder sie kann (als bedingte Schönheit) durch den Begriff der beabsichtigten Bedeutung bestimmt seyn (wie ein besondres Charakterstück, oder eine Komposition zu ei-

nem, nach dem angenommenen Sinn, nicht lyrischen, sondern epischen Gedicht, wenn sie ganz mit demselben zusammenfließt und im Gesange Ein Ganzes ausmacht.)

Die Entwicklung und Ausführung dessen, was im Thema liegt, (die objektiv-gegründete, gleichsam epische Musik) erfodert eine gewisse eigene Regelmäßigkeit, an welche die blos subjektive Darstellung des Empfindungszustandes (die gleichsam lyrische Musik) nicht gebunden ist.

Jene Regelmäßigkeit und Gleichförmigkeit charakterisirt besonders die sogenannten Lieder (welche man vielleicht bequemer zur epischen als zur lyrischen Poesie rechnen könnte). Die eigentlichen Liederkompositionen werden sich also durch eine gewisse Regelmäßigkeit und Gleichförmigkeit von der Komposition aller der freieren, regelloseren Gedichte, welche man zur lyrischen Poesie rechnen kann, unterscheiden. Auch gewisse für sich bestehende Tonstücke werden mit den Liedern der Dichtkunst in Ansehung ihrer Gleichförmigkeit und Regelmäßigkeit verglichen werden können. Die Komposition der Lieder im engern Sinn scheint (ohne eigene Veran-

lassung im Gedicht) keine kühnen, gewagten, seltenen Ausweichungen der Harmonie, keine unerwarteten Uebergänge in fremde Ton- oder Taktarten, keine zu große Abwechslung, Mannichfaltigkeit und Kunst, sich erlauben zu dürfen, sondern einen, den Empfindungen angemessenen, leichten, natürlichen und regelmäßigen, Gang behaupten zu müssen. Andre Tonstücke werden sich durch eine freiere Aufeinanderfolge der Melodien, durch eine kühnere Fortschreitung der Harmonie, und durch eine gewisse Regellosigkeit unterscheiden, und ganz mit der eigentlich lyrischen Poesie verglichen werden können, welche uns nicht mit gewissen Gegenständen ihrer Beschaffenheit nach bekannt machen, sondern blos einen besondern Gemütszustand ausdrücken, das Herz gleichsam überfließen lassen will, und dabei mit einer scheinbaren Planlosigkeit dem unwillkührlichen Drange des Gefühls und der Leidenschaft folgt, und die sich darbietenden Ideen der Fantasie zur Belebung des Gefühlsausdruckes zu Hülfe nimmt. Eben diese scheinbare Planlosigkeit bringt in uns die Vorstellung von Willkürlichkeit und Zufälligkeit hervor; denn der physische Drang, mit dem das Herz in den Ausdruck überströmt, läßt sich nach keinen Regeln beurtheilen, und erscheint

daher unter dem Bilde der Willkühr, Ungebundenheit und Regellosigkeit.

Endlich beruht eine dritte Eintheilung der Musik auf ihrer ästhetischen Form. Denn alle Arten musikalischer Werke können mehr oder weniger entweder schön (im engern Sinn) oder erhaben seyn. Der Charakter der Schönheit und der Erhabenheit erstreckt sich auf alle Werke der Tonkunst überhaupt, in wiefern sie als ästhetische Werke eine dieser Eigenschaften einzeln, oder beide zusammen, haben müssen. In der lyrischen Dichtung pflegt man besonders die Oden von den Elegieen zu unterscheiden, indem man den ersteren vor den letzteren den Charakter der Erhabenheit beilegt. Es giebt Tonstücke, die wir elegisch nennen können, in wiefern sie sanfte Rührung ausdrücken, die aus einem gemischten Gefühle von Freude und Traurigkeit fließt, und in süßer Wehmut besteht. Sie schließen alle harte, heftige, stürmische, schneidende Empfindungen, sowohl der Lust als der Unlust, aus. Die sanfte Gemütsstimmung, welche der elegischen Musik zum Grunde liegt, führt in dem Gange der Modulation einen eignen Ton mit sich. In dem Mechanismus eines langsamen etwas schwerfälligen und ziemlich

einförmigen Ganges kündigt sich der Geist ihrer sanften Schwermut an. Die Empfindungen, welche die musikalische Elegie ausdrückt, sind gemäßigt, sie entstehen allmählich, aber nicht in der Hitze des Affekts. Der erste wütende, trostlose Schmerz ist entweder sprachlos, oder er stößt Ausbrüche heftigen, verzweifelnden Unmuts aus; in beiden Fällen kann keine elegische Musik entstehen. Die darin herrschende Schwermut darf nie schwarz und finster seyn, sondern sie muß immer eine sanfte und milde Seele verrathen. Schrecken und Entsetzen ist also ganz von dieser Art der Musik ausgeschlossen; denn sie setzt Gelassenheit des Gemüts voraus. Die elegische Traurigkeit kann erhaben seyn, ihrem Grunde und Ursprunge nach; aber die Schlaffheit der elegischen Gemütsstimmung darf sich nicht zur erhabenen Darstellung emporschwingen, ohne dadurch zur Ode überzugehen. Uebrigens ist dieser Art der musikalischen Komposition eine gewisse Naivität und edle Einfalt besonders angemessen.

Der Charakter der elegischen Musik war sanfte Rührung die odenmäßige zeichnet sich durch erhabene Rührung aus. Eine größere Mannichfaltigkeit und Abwechslung in der Wahl und

in dem Gange der Melodie und Harmonie, in Tonart, Rhythmus u. s. f., ist ihrem kühneren, feurigeren Schwunge gemäß. Die odenmäßige Begeisterung bedient sich der prächtigsten Fülle der Harmonie, seltener und kühner Wendungen und Uebergänge, mit einem Anscheine von Unordnung, welche aber im Grunde eine eigene Ordnung der begeisterten Einbildungskraft ist. Die odenmäßige Komposition erfordert eine noch höhere, mächtigere Gewandtheit des Geistes, einen noch größeren Reichthum an musikalischen Ideen, als der blos elegische Ausdruck. Ihr kann kein gemäßigter Affekt (als sanfte Sehnsucht, stille Wehmuth oder Freude ꝛc.) sondern nur eine starke Gemütsbewegung und heftige Leidenschaft zum Grunde liegen. Dann wird sie auch den hohen Schwung, den hinreissenden Strom der ästhetischen Ideen, die Energie und Kürze, und die Beziehung auf Eine große Hauptidee haben, die man mit Recht erwartet, und in gewissen Werken der ersten Meister (eines K. Ph. E. Bach, Hayden, Mozart, Clementi u. a.) bewundert.

Verzeichniß
einiger neuerer musikalisch-ästhetischer Schriften und Aufsätze

---

Alison's Essays on the nature and principles of Taste. Edinburg 1790, (s. N. Bibl. der schönen Wissensch. u. fr. Künste 42. B. 1. St. S. 48 — 54., wo ein Auszug der Abhandlung von der Klassifikation und von der Schönheit und Erhabenheit der Töne gegeben ist).

Aristotle's Treatise on Poetry, translated; with notes on the translation and on the original; and two Dissertations on poetical and musical imitation, by Thom Twining, M. A. London. 4. (S. Goth. gel. Zeit. Ausländ. Lit. 34 St. 21. Aug. 1790).

Arteaga's (Stephan) Geschichte der italiänischen Oper von ihrem ersten Ursprunge an bis auf gegenwärtige Zeiten. Aus dem Italiänis. übersetzt und mit Anmerkungen begleitet von Joh. Nikol. Forkel. Dr. d. Philos. u. Musikdirektor zu Göttingen. Leipzig, bei Schwickert. I. B. 533 S. II. B. 532. S. 8. 1789. (Italiänisch: Le Rivoluzioni del Teatro musicale Italiano dalla sua origine fino al presente. Venedig, 2te Ausg. in 3 groß Oktavbänden). Angezeigt in d. N. Bibl. d. sch. W. u. fr. K. 40. B. 1.

St. 1790. S. 155. Allg. Lit. Zeit. N. 140. 20. Mai. 1790. u. Allg. deutschen Bibl. 96. I. 1790. S. 120 — 126.

Brown's (the late John), Painters, Letters on the Poetry and Music of the Italian Opera. Edinburgh and London. 1789. 12. 161. S. (Man hat den Verfasser als einen Mann von Talent, Einsicht, feinem Gefühl und gebildetem Geschmack gerühmt).

Burney's (Charles's) Mus. Dr. F. R. S. a general history of Music from the earliest ages to the present period. London I. Vol. 1776. II. 1782. III. IV. 1789. gr. 4. (dem 3ten Bande hat der Verf. einen Versuch über die musikalische Kritik vorgesetzt, in welchem er manche feine Bemerkungen über die Mitwirkung des Verstandes und der Reflexion zum musikalischen Vergnügen verträgt, ohne diesen Gegenstand ausführlich zu behandeln. Die Einleitung des IV. Bandes enthält einen kurzen Versuch über die Euphonie oder Anmuth der Sprachen und ihre Fähigkeit zur Musik. Dieß schätzbare Werk ist umständlich angezeigt in d. Allg. Lit. Zeit. N. 93. 94. 95. März 1791.

Cramer's (C. Fr.), Prof. in Kiel, Magazin der Musik. Hamburg. (Enthält manche schätzbare Beiträge über den ästhetischen Theil der Tonkunst; unter andern in dem Jahrgange 1783 einen Brief von

Georg Benda über das einfache Recitativ S. 750. — 755.; Hrn. Forkels lehrreiche Einladungsschrift von der Theorie der Musik, in so fern sie Liebhabern und Kennern nothwendig und nützlich ist S. 855. — 912., u. dessen Ankündigungsschrift: Genauere Bestimmung einiger musikalischer Begriffe S. 1039 — 1072; einen Brief von C. F. Cramer über die Schönheit und den Ausdruck der Leidenschaften in einer Cantate von J. Hayden S. 1073 — 1115; Hrn J. J. Engel's gründliche Abhandl. über die musikalische Malerei S. 1139 — 1178; nebst einer Beilage, dem Artikel Malen und Gemälde aus Sulzers Theorie der schönen Künste S. 1178 — 1183, u. einem Stück aus Lessing's Dramaturgie, die Musik vor und zwischen den Akten betreffend.

Dalberg (Friedr. Freihrn v.) Blicke eines Tonkünstlers in die Musik der Geister. Mannheim 1787. 12.

Ebenderselbe vom Erfinden und Bilden. Frankfurt a. M. 1791. 8.

Eberhard's (J. A.) Prof., Abhandlung über das Melodrama, der erste Aufsatz in seinen Neuen vermischten Schriften. Halle, 1788. 8.

Engel's (J. J.) Prof. Abhandl. über die musikalische Malerei an den Kapellm. Reinhardt. Berl. 1780.

Forkel (J. N.) über die Theorie der Musik ꝛc. (abgedruckt in Cramer's Magazin) Göttingen 1777. 4. Genauere Bestimmung einiger musikalischer Begriffe (auch in Cramers Magazin) Göttingen 1780. Musikalisch= kritische Bibliothek 3. Bde. Gotha 1778 — 1779. in 8. Musikalischer Almanach für Deutschland auf 1782. 1783. 1784. 1789. (enthält auch manches den ästhetischen Theil der Musik betreffende). Allgemeine Geschichte der Musik. I. B. mit 5. Kupf. Leipzig 1788. XXXIV. und 504 in gr. 4. (besonders gehört hieher die scharfsinnige Einleitung). Ausführlich angezeigt in d. Allg. Deutſ. Bibl. 97, I. 1790. S. 242 — 247. und in der Allg. Lit. Zeit. N. 91. 92. I. u. 2. April 1790.

Friedrichs des Zweiten Werke. Im 11ten Bande stehen die Briefe an D'Alembert. Vornehmlich verdient hier des Königs Urtheil über die musikalische Malerei angeführt zu werden. Von dieser sagt er S. 18: „Mein großer Geometer (D'Alembert) giebt zu, daß die Tonkunst blos Empfindungen der Seele hören lassen kann, daß folglich Alles, was den übrigen Sinnen zukommen kann, dem Gehöre fremd ist, und dennoch fodert er vom Komponisten, daß er das Aufgehen der Sonne darstelle. Sollte er gemeint haben, der Tonkünstler solle jene sanfte, ruhige Wonne ausdrücken, die das Hervorwallen der Morgenröthe einflößt? Dieß läßt

sich thun; aber von den tiefsten Saiten des Instruments hinauf bis zu den höchsten und dann wieder herab zu steigen, wie der Geometer es will, das wird nie die geringste Aehnlichkeit zwischen dem Schauspiel eines schönen Morgens und den angegebenen Tönen hervorbringen. In der Musik wollen wir also bei dem Ausdrucke der Empfindungen der Seele bleiben, uud uns hüten, Froschgequake, Krähengekrächze und hundert andere Dinge nachzubilden, deren Nachahmung so fehlerhaft in der Musik, als in der Dichtkunst ist."

Gerstenberg (Hans Wilh. von) Dän. Cons. u. Resid. zu Lübeck über die schlechte Einrichtung des italiän. Singgedichts (in den Briefen über Merkwürdigkeiten der Literatur. Hamb. uud Bremen 1770. 8. u. in Cramers Magazin Jahrg. 2. S. 629 — 650.

Gretry Mèmoires ou Essay sur la Musique. Paris, 1789. 8. (Angezeigt in der Goth. gel. Zeit. Ausl. Lit. 21. St. 1790. u. 14. 16. St. 1791.)

Herder (J. G.) Ob Malerei oder Tonkunst eine größere Wirkung gewähre. In den zerstreueten Blättern, 2. Samml. 1786. Sein Buch vom Geist der hebräischen Poesie (Dessau 1782 1783.) enthält im 2ten Baude einige hierher gehörige Abhandlungen: S. 374 — 378 von der Musik der Psalmen; S. 379 — 382 über die Musik, ein An=

hang aus Asmius sämtlichen Werken (Th. 1. S. 87.); S. 266 — 174. Verbindung der Musik und des Tanzes zum Nationalgesange, ein Anhang zum Liede der Debora.

Heydenreich's (K. H.) Prof. System der Aesthetik. 1. Bd. Leipzig 1790. 8. Umständlich angezeigt und beurtheilt, nebst scharfsinnigen Bemerkungen über die Tonkunst, in der neuen Biblioth. d. s. Wiss. u. fr. K. 43. Bd. 2. St. 1791. S. 186 — 284. Die Bemerkungen über die Tonkunst von S. 213. an. Die ausführliche Beurtheilung in der Allg. Lit. Zeit. No. 134. 135. Mai 1791. nimmt No. 135 auch besonders auf die Musik Rücksicht in Ansehung dessen, was S. 161. ff. u. S. 285 von der Bestimmtheit des musikalischen Ausdrucks gesagt wird. — Die hieher gehörigen Stellen jenes Systems s. S. 97 — 100; 5te Betrachtung S. 164 ff.; 6te Betr. S. 282 — 287.

Hiller (J. A.) über die Musik und deren Wirkungen; a. d. Franz. übersetzt und mit Anmerkungen begl. Leipzig 1781. 8.

Hoffmann's (J. L.) Versuch einer Geschichte der malerischen Harmonie überhaupt, und der Farbenharmonie insbesondere, mit Erläuterungen aus der Tonkunst, und vielen praktischen Anmerkungen. Halle, 1786.

Kant's (Imman.) Kritik der Urtheilskraft. Berlin. Erste Auflage 1790. 476 S. Zweite Auflage (mit einigen wenigen Zusätzen) 1793. 482 S. gr. 8. Ausführlich angezeigt und beurtheilt in der Allg. Lit. Zeit. No. 191 — 194. 1793; der die Krit. der ästhetischen Urtheilskraft betreffende Theil dieser lehrreichen erläuternden Darstellung macht das VI. Stück des 2. Bdes von K. L. Reinhold's Beiträgen zur Berichtigung bisheriger Mißverständnisse der Philosophen (Jena 1794. gr. 8.) aus, unter der Aufschrift: über das Fundament der Geschmackslehre. Die besonders die ästhetische Betrachtung der Tonkunst betreffenden Stellen stehen §. 13. 14. 16. 51 — 54.)

Kausch's (Joh. Joseph) psychologische Abhandlung über den Einfluß der Töne und insbesondere der Musik auf die Seele; nebst einem Anhange über den unmittelbaren Zweck der schönen Künste. Breslau, 1782. 8. (Allg. D. Bibl. LXIV. 2. 463.)

Koch's (Heinr. Christ.) Fürstl. Schwarzb. Rudolstädt. Kammermus. Versuch einer Einleitung zur Komposition. 3 Theile. Leipzig, 1782. 1787. u. 1793. 8. (Der zweite Theil ist empfohlen in der Allg. D. Bibl. 80. B. 1. St. 1788. S. 117.; der 3te in d. Neuen Allg. D. Bibl. XI. Bd. 2. St. 7. H. S. 412 — 419. 1794.) Die erste Abtheilung des zweiten

Theils handelt von der Absicht, von der innern Beschaffenheit und von der Entstehungsart der Tonstücke, und von dem Eindruck der Musik auf das menschliche Herz.

Musikalisches Wochenblatt. I. Heft. 1791. II. 1792. (jedes Heft zu zwölf Stücken) 4. (S. No. 141. Allg. Lit. Zeit. 1792. u. N. Allg. D. Bibl. XII. 2. St. 5 — 8 H. 1794. S. 517 — 521.)

Neefe (Chr. Gottlob) über die musikalische Wiederhohlung, eine Abhandlung im deutschen Museum 1776.

Ramler's (K. W.) Vertheidigung der Opern (in Marpurgs hist. krit. Beiträgen B. 2. S. 84 — 92.) Auszug aus der Einleitung in die schönen Wissenschaften, nach dem Französ. des Hrn. Batteux, mit Zusätzen vermehrt und auf Musik angewendet (in Marpurg's hist. kr. Beitr. B. 5. S. 20 — 44.)

Reichardt (Joh. Fr.) über die deutsche komische Oper, nebst einem Anhange eines freundschaftlichen Briefes über die musikalische Poesie. Hamburg, 1774. 8. Ueber die musikalische Komposition des Schäfergedichtes (im Deutschen Museum 1777. Sept.) Musikalisches Kunstmagazin; vier Stücke oder ein Jahrgang. Berlin 1782 — 1783 Fol. (Allg. Deuts. Bibl. LIII. 1. 141.); fünftes und sechstes St. 1787

— 1788; siebentes St. von S. 65 — 92. (Allg. Lit. Zeit. No. 162. d. 11. Jun. 1791.)

Schubauer über die Singspiele (in den Abhandlungen der Baierischen Akademie über Gegenstände der schönen Wissenschaften B. 1. München 1781. 8.)

Steinbart's (Gotth. Sam.) Grundbegriffe zur Philosophie über den Geschmack. Erstes Heft, welches die allgemeine Theorie der Tonkunst enthält. Züllichau 1785. gr. 8.

Sulzer's allgemeine Theorie der schönen Künste. Die musikalischen Artikel im 2ten Theil sind vom Kapellm. J. A. P. Schulz.

Weißmanns (Joh. Heinr.) Abhandlung über die Cantate. Rudolstadt 1782. 8. (als Anhang zu einer Ode auf das Geburtsfest der Erbprinzessin von Schwarzburg.)

Wieland's (C. M.) Briefe über das Singspiel Alceste (im Deutschen Merkur 1. Bd. 1. St. 1773.)

Wolf's (E. W.) Vorbericht zu seinen affektvollen Klaviersonaten (Leipzig, Qu. Fol.), als eine Anleitung zum guten Vortrage beim Klavierspielen (enthält besonders im Anhange einige treffende ästhetische Bemerkungen). In seinem musikalischen Unterricht (Dresden bei Hilscher 1788 Fol.) sind

dem Verehrer des verdienstvollen Komponisten in ästhetischer Rücksicht manche Aeußerungen seines musikalischen Gefühls und Enthusiasmus interessant, wenn gleich die Anwendung einer schärferen Kritik in der Darstellung bisweilen vermisset werden dürfte (beurtheilt in der Allg. Deutſ. Bibl. 94. B. 1. St. S. 127 — 133.)

Eintheilung der ästhetischen Betrachtungen über die Musik

Einleitung

Seite.

Ueber die Zweckmäßigkeit und Nothwendigkeit einer Anwendung der Kritik des Geschmacks auf die Tonkunst 3

I

Ueber den Unterschied zwischen der mechanischen, angenehmen und schönen Kunst, in Beziehung auf das Wesen der Musik 6

II

Ueber das Wesen der Musik . . . 10

III

Ueber den ästhetischen und intellektuellen Werth der Musik 23

IV

Ueber die Beurtheilung musikalischer Kompositionen . 33

V

Ueber die Bildung des sittlichen Gefühls, als Grund einer feineren Empfänglichkeit für musikalische Schönheiten 93

VI

Ueber die Unbestimmtheit des musikalischen Ausdrucks und den Begriff der Musik . . 48

Seite.

VII

Von den verschiedenen Bestandtheilen der Tonkunst und dem verschiedenen Vergnügen an ihren Werken . 55

VIII

Ueber die Beschaffenheit des Vergnügens an den Werken der Tonkunst überhaupt . . 63

IX

Musikalische Werke sind Werke des Genies . 66

X

Ueber Nachahmungssucht in der musikalischen Komposition 75

XI

In wiefern bedarf der Tonkünstler der Kunstregeln . 79

XII

Ueber das Eigenthümliche in der Mittheilungsart musikalischer Werke . . . 82

XIII

Von der Verbindung der Musik mit andern schönen Künsten, und insbesondere von der Oper . 87

XIV

Ueber einige ästhetische Eigenschaften des musikalischen Ausdrucks 103

XV

Ueber die Eintheilung der musikalischen Werke . 116

Staatliche Bibliothek Regensburg

BSB Bayerische StaatsBibliothek

MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Michaelis, Christian Friedrich,

Ueber den Geist der Tonkunst Mit Rücksicht auf Kants Kritik der ästhetischen Urtheilskraft

Leipzig 1795

Regensburg, Staatliche Bibliothek -- 999/Art.197
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11081540-5